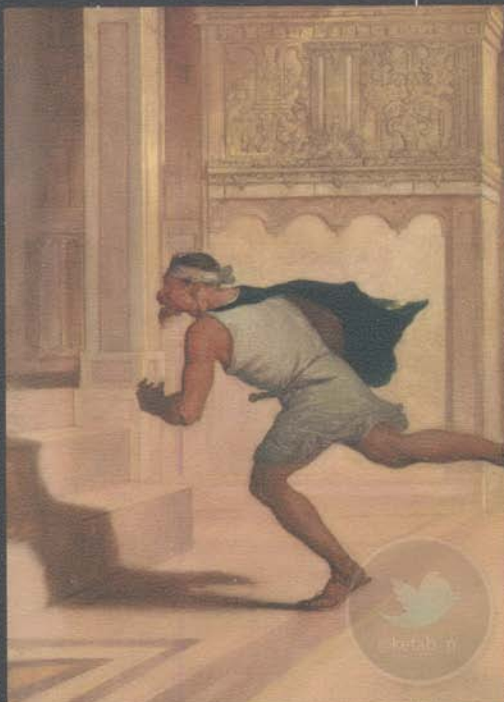
موجز تاريخ الظل

27.1.2022



فكتور إيرونيم ستوييكِتا

ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي

معنى
MANA

موجز تاريخ الظل

تمت ترجمة هذا الكتاب بدعم

مبادرة ترجم

Tarjim Initiative

موجز تاريخ الظل
تأليف: فكتور إيرونيم ستوييكتا
ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي
الطبعة الأولى: 2021

ISBN: 978-603-91578-7-8
رقم الإيداع: 1442/5259

هذا الكتاب ترجمة لـ:
Victor I. Stoichita
Brève Histoire de l'ombre

Cover photo by: Samuel Zeller

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف

الناشر:
دار معنى للنشر و التوزيع

www.mana.net | info@manaa.net | @ManaPlatform

المحتويات

مقدمة المؤلف للترجمة العربية

حصّة الظل

في البدء كان كهف التمارين الشعائرية.

تُقدّم لنا التركيبة التي تخيّلها أفلاطون في مقطع شهير من محاورة **الجمهورية** (الفصل السابع، 515) نفسها في شكل «لوحة» شديدة الغرابة، وسرعان ما يلاحظ المريد ذلك وهو يحاور سقراط. يتم الولوج إلى المعرفة -الرسالة التربوية التي تفترضها «أسطورة الكهف»- إن نحن حددناه سلبًا، انطلاقًا من إسقاط، وهذا الإسقاط هو مسرحُ ظلال.

لن يتم التأكيد بما فيه الكفاية على كون «المشهد البدائي» للفكر الغربي قد تمّ بناؤه باستعمال نسيجٍ بصريٍ بالغ التعقيد: على المريد المبتدئ أن يتخيّل «صورة غير عادية»، تفترض عدة تداخلات، ذلك لأنه إذا كان هدف الفهم هو بلوغ «المعنى-المثال»، فإن «الظلال» التي يمكن للمسجونين أن يتبيّنوها على جدار الكهف ليست، قياسًا على ذلك، إلا انعكاسات من الدرجة الثانية، بَلْهَ الثالثة. بينها وبين نور الشمس (المرمى الحقيقي للمعرفة)، ليس «أشياء» هذا العالم وحدها، وإنما أيضًا القطع المصنوعة، وأعني نسخ النسخ، «أشكال بشر وحيوانات، من حجر وخشب ...» تُدار بمهارة من طرف مُلاعِب كراكيز خفيّ. تُمهِّد رقصة الظلال على جدار الكهف إلى طريق المعرفة بإدراكٍ غير مباشر لإسقاط. على رغم الإيعازات المتكررة لنص **الجمهورية** الموجّهة إلى مُخيلة المريد، فإن الترجمة التشكيلية للتركيبة الأفلاطونية لم تكن بالأمر اليسير. على امتداد العصور، لم نعدم محاولاتٍ لتمثيل اللوحة "الغربية" تمثيلًا بصريًا، إلا أن النتائج ظلت دائمًا تطرح إشكالات.

كان يلزم فضولُ رسام -ليوناردو دافينشي- كي يغدوَ الحرمان من النور موضوعَ استكشاف. بالنسبة لـ «عبقري عصر النهضة»، يمكن للتمرّن الشعائري أن يتمّ (كذلك) عن طريق دراسة الظلمة:

«... مدفوعًا برغبتي الشديدة، متحرّقًا إلى رؤية شساعة الأشكال الغريبة والمتنوعة التي أنجزها الفنان-الطبيعة، تجولت لفترةٍ من الوقت بين الصخور المظلمة. بلغت عتبة كهف ضخم، بقيت أمامه لحظة وأنا مصاب بالذهول أمام شيءٍ مجهول. انحنيت فوضعت يدي اليسرى على ركبتي، وعن طريق اليمنى غطيت حاجبيَّ المقوّسين. أخذت أميل مرارًا ناحيةً ثم أخرى كي أتبين ما إذا كان في إمكاني أن أميز شيئًا ما. غير أن الظلام الدامس الذي كان يسود المكان لم يكن ليسمح لي بذلك. وبعد فترة من الوقت غمرني شعوران: خوفٌ ورغبةٌ، خوفٌ من الكهف المظلم والمهدّد، ورغبةٌ في أن أرى ما إذا كان لا يحتوي على عجائب خارقة للعادة»[1].

بتصرفٍ بسيطٍ في عنوانٍ لمقالٍ شهيرٍ لسيغموند فرويد[2] يمكن للمرء نعت هذا المقطع العجيب من «المطوّل في فن الرسم» بأنه «ذكرى نضج ليوناردو دافينشي». السيناريو، بإيجاز، ينطوي على دلالاتٍ غزيرة. كلُّ شيءٍ هنا: الصعود، التجول، العتبة، الرغبة، التخوف، الارتعاش... فيما وراء المرئي، هناك الظلمة. وفيما قبله، هناك الجسد الذي ينحني إلى الرغبة، ويتضرع من شدتها. في مركز الجسد، بين الحاجبين المقوّسين: العين.

سعى هذا الكتاب، الذي أُلّف منذ ما يقرب من خمسة وعشرين سنة، إلى أن يسدّ فراغًا في تاريخ التمثيل الفني: حصّته من الظل. ولا شك أن كونه اليوم موضوعًا لصيغة عربية بعناية دار معنى وترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مبعث رضًا للمؤلّف الذي يحس بمزيد من الاطمئنان نحو أعماله، ومن الامتنان لهذا الترحيب الحار.

(1) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987, p. 266.

(2) Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910), dans *Œuvres complètes de Freud*, t. X, Paris, PUF, 1993, p. 79-164 .

مدخل

كتب بليني القديم Pline في **تاريخه الطبيعي** (XXXV, 15): «لا نعرف شيئًا كثيرًا عن بدايات التصوير»، إلا أن أمرًا يظل مؤكدًا: وهو أن التصوير تولّد أوّل ما تولّد، عندما أحيط ظل رجل بخطوط. هذا الميلاد «السلبي» للتمثّل الغربي للفن لا يخلو من دلالة. لقد ظهر التصوير تحت شعار غياب/حضور (غياب للجسد/حضور لإسقاطه). جدل هذه العلاقة هو الذي حدّد نقطة بداية تاريخ الفن.

في الوقت الذي كان فيه بليني يؤلف كتابه (القرن الأول للميلاد)، كانت الصورة المرسومة قد كفّت، ومنذ وقت طويل، عن أن تكون مجرد محيط بصمة. كانت قد جسّدت الظل ضمن فضاءٍ تمثُّلي معقد كان يوحي بالبعد الثالث، والحجم، والنّتوء والجسم. لم تعد الصورة-الظل للبدايات (سواء بالنسبة لمؤلف **التاريخ الطبيعي**، أم للرسامين في وقته) إلا ذكرى بعيدة، وحدثًا نصفَ أسطوري ونصف تاريخي، وعلامة على البدايات، ينبغي معرفتها (أو الاعتراف بها)، ولكن ينبغي أيضًا أخذ مسافة منها: تساءل أحد معاصري بليني، ما الذي كان سيحصل لو أن الرسامين لم يجرؤوا على ركب مسيرة التقدم؟ فأجاب: «كان التصوير سيظل مقتصرًا، وعلى الدوام، على رسم محيط ظل أسقطه الجسم المعرّض للشمس». (Quintilien, *Institution oratoire*, X, II, 7).

يمكننا أن نقرّب من هذه الحكاية المؤسّسة، التي تؤازرها مصادر متعددة كما نرى، حكايةً أخرى، وهي التي تؤسس للنظرية الغربية في المعرفة: تلك هي أسطورة الكهف الأفلاطونية. يتخيّل أفلاطون (محاورة **الجمهورية**) الإنسانَ سجينَ كهف، لا يقدر أن ينظر إلا داخل سجنه، فيرى الجدار الذي تسقط عليه ظلال الواقع الخارجي الذي لا يخمّن حتى وجوده. وهو لا ينفتح على المعرفة الحق، إلا بالتفاته إلى عالم الشمس.

الأسطورة البلينية والأسطورة الأفلاطونية حكايتان متوازيتان لا تربطهما علائق على مستوى الخطاب، ولكن يمكن أن نقيم بينهما علائق على مستوى التأويل. فإذا لم يكونا قد دُرسا وأُوّلا معًا حتى الآن، فإن ذلك

راجع، بلا شك، لما قد يتسم به الربط بينهما من مجازفة. وبالفعل، فإن أفلاطون وبليني يتحدثان عن أمرين متخالفين، وفي سياقين متمايزين. ومع ذلك، فإن وقائع متعددة من شأنها أن تبرّر كوننا نعقد مقارنات بين هذين النصّين: أولًا، يتعلق الأمر بأسطورتين تتحدثان عن الأصل (أصل الفن عند بليني، وأصل المعرفة عند أفلاطون)، ثم إن أسطورة بدايات التمثُّل الفني، وأسطورة بدايات التمثل المعرفي، تتمركزان على الموضوعة نفسها، أي موضوعة الإسقاط، وأخيرًا، فإن هذا الإسقاط الأصلي بصمة سلبية- ظل. الفن (الحق) والمعرفة (الحق) يتمثلان في تجاوز هذا الظل.

العلاقة بالأصول (العلاقة بالظل) تُحدّد تاريخ التمثل عند الغرب. يقترح هذا الكتاب وضع المعالم الأولى لهذا التاريخ. وما دام الأمر يتعلق بدراسة كيان سلبي، فلا ينبغي أن نتعجّب من كون هذه الدراسة لم تُنجز حتى الآن بطريقة متماسكة. إن المفهوم الغربي عن التاريخ -التاريخ الهيغلي- والمفهوم الغربي عن التمثل -المفهوم الأفلاطوني-، قد عملا لصالح دراسة **تاريخ النور**[1]، إلا أنهما قد عرقلا إمكانية قيام **تاريخ للظل**. كان هيغل نفسه هو الذي بلور، بطريقة غير مباشرة، معطيات هذا الإشكال:

> «(...) غالبًا ما نتمثل الوجود على شكل النور الخالص، كشفافية رؤية من غير ظلال، كما نتمثل العدم كظلام دامس، فنربط اختلافهما بهذا التنوع الحسي الذي نُجمع على تقبله. لكن في الحقيقة، لو أننا تمثلنا هذه النظرة بطريقة أكثر دقة، فإنه يكون من السهل علينا أن نلاحظ أننا نرى في النور المطلق، لا أكثر ولا أقل مما نراه في الظلمة المطلقة. حينئذ سنتأكد أن هاتين الرؤيتين -إحداهما مثل الأخرى-، وبما أنهما رؤيتان خالصتان، فإنهما رؤيتا عدم. النور الخالص والظلمة الخالصة فراغان يشكّلان الشيء ذاته. فقط في النور المحدّد (وبما أن النور يتحدد بالظلمة)، ذلك النور الذي يمكن أن يوصف بأنه نور يكتنفه الظلام، وبالمثل، فقط في الظلمة المحددة (وبما أن الظلمة تتحدّد بالنور)، تلك الظلمة التي يمكن أن توصف بأنها ظلمة يغمرها النور، فيهما فقط يمكن أن نميز شيئًا ما، لأنه وحده النور الذي يكتنفه الظلام، ووحدها الظلمة التي يغمرها النور

(1) انظر بهذا الصدد:
H Blumenberg, 'Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der Philosophischen Begrifsbildung', Studium Generale, vii (1957), pp. 432-47
نمتلك تاريخًا للنور في فن الرسم:
W. Schöne, Über das Licht in der Malerei [1954] (Berlin, 1989).

ينطويان على اختلاف، فيكونان بالتالي كائنًا محدّدا»[1] .

من منظور هيغلي ضيّق إذن، وحدها دراسة العلاقة بين الظل والنور من شأنها أن تكون قابلة للتبرير. وإذا استخدمنا مصطلحات التمثّل التشكيلي، فبإمكاننا القول إن تاريخ النور-المظلم من شأنه وحده أن يحالفه النجاح[2]. فدراسة الظل وحده تؤدي، من هذا المنظور، إلى رفع تحدٍّ مزدوج سواء ضد التمثل الجماعي الإيجابي للنور باعتباره وجودًا مطلقًا، أم ضد جدل النور-المظلم. وعلى رغم ذلك، فإن تاريخ الظل ليس تاريخ عدم. وإنما هو أحد السبل لولوج تاريخ التمثل عند الغرب عن طريق اقتحام الأبواب التي تعيّنها أساطير الأصل ذاتها. وفاءً لنقطة انطلاقه التي تشكّلها أسطورتان مختلفتان لكنهما متوازيتان (أسطورة بليني عن التصوير، وأسطورة أفلاطون عن المعرفة)، يتّخذ هذا الكتاب موقعه عند نقطة تقاطع تاريخ التمثل الفني، وتاريخ فلسفة التمثل، من هنا الأسئلة التي واجهها المؤلف.

ففي مجال الفن، أثارت دراساتٌ حديثةٌ الانتباه إلى أهمية مقاربة عميقة[3]. كما أن كتابات أخرى ممهّدة ما زالت تقدم لنا حتى اليوم قاعدة لكل تفكير حول الإسقاط العلمي للظل في التصوير أو حول رمزيته[4]. إلا أن الأنثربولوجيا هي التي يظهر أنها تَقدّمت كلّ مجهودات الدراسات الأخرى، فأكثر المساهمات أهميةً في إدراك دلالة الظل عند العقلية البدائية ظهرت في بداية هذا القرن[5]. وما نظل في حاجة إليه، على رغم ذلك، هو محاولة جدّية لتحديد المكانة التي يحتلها التفكير في الظل في الخطاب حول التمثل

(1) G.W.F. Hegel, The Science of Logic, trans. A. V. Miller (London, 1969), Book 1, first section, ch. 1, remark 2.

(2) نمنلك كتاب:

R. Verbraeken's book, Clair-Obscur, histoire d'un mot (Nogentle-Roi, 1979)

(وهو كتاب غني بمادته، لكن مقدماته ونتائجه النظرية مخيبة للآمال).

(3) E. H. Gombrich, Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art (London, 1995); M. Baxandall, Shadows and Enlightenment (New Haven and London, 1995).

(4) R. Rosenblum, 'The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism', Art Bulletin, xxxix (1957), pp. 279-90; T. DaCosta Kaufmann, 'The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, xxxviii (1979), pp. 258-87. It is now possible to consult addenda and amendments made to this article in T. DaCosta Kaufmann, The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance (Princeton, nj, 1993), pp. 72-8.

(5) J. von Nägelein, 'Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben', Archiv für Religionswissenschaft, v (1902), pp. 1-37; F. Pradel, 'Der Schatten im Volksglauben', Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, xii (1904), pp. 1-36; J. G. Frazer, Le Rameau d'Or (London, 1915), 1 [AQ: = vol. i?], pp. 529-42.

في الثقافة الغربية، حتى وإن أدّانا ذلك إلى تشتت الاهتمامات في هذا المجال. وقد سعى مؤلف هذا الكتاب إلى هذه المحاولة، وهو على أتم الوعي بالمغامرة التي يخوضها. وقد تيسّرت مهمته بفضل التشجيعات والمناقشات والمعطيات التي قدمها له زملاؤه وأصدقاؤه: أوسكار بايتشمان، آستريد نون، هيلموت برينكير، كارولين فاكر باينوم، لين كوك، كريستيا دويتنغر، ماتيي كاناديا، يوت كلوفهاوس، تير وكلير لونان، ديدبي وغرازيا مارتنس، سيرجيوش وكازا ميشاسكي، جانيت زفايغانبيرغر. كما أن المساعدة التي قدمتها كاترين شالر وآنيتا بيروفسكي لتوثيق الكتاب قد اختصرت وقت إدارته. كما أن ظروف العمل النموذجية التي لاقيتها في مكتبة زانترإنستوت فور كونستغيشيشته في ميونيخ كانت من الأهمية بمكان، وكذا لطف الساهرين عليها (وأخص بالذكر الدكتور توماس لـيرش)، إذ لولاها لما عرف هذا الكتاب نهايته. وقد حظي المخطوط بالقراءة المتنبهة والبناءة لفيكتور ألكسندر ستويكيتسا، وكاترين كانديا وديدبي مارتنس، وتييري لونان، ولوبيس روفيرتيرا وفالانتان نوسباوم. وفيما يخص هذه الطبعة، فقد لقي هذا النصّ في شخص ماكس أنغاماري، ليس الناشر المتحمس فحسب، وإنما القارئ المتنبّه الذي أبى إلا أن يقدم إليّ اقتراحاته الأسلوبية والبيبليوغرافية. وأود في الأخير أن أتوجه بالشكر إلى أسرتي للتفهم والمساندة التي أولتها إياي. وأنا أهدي هذا الكتاب إلى زوجتي آنا ماريا وإلى أبنائي بيدرو وماريا بمناسبة ذكرى «الجري وراء الظل» وذكرى جولاتنا في إيكوفيليين.

الفصل الأول: مرحلة الظل

1. أصول

لنقرأ بليني Pline من جديد قراءة متنبّهة:

> «قضية أصول التصوير مسألة يلفها الغموض (...) يؤكد المصريون أن هذا الفن اكتشف عندهم، ستة آلاف سنة قبل أن ينتقل إلى اليونان. يبدو أن هذا مجرد ادعاء. بين الإغريق هناك من يقول إنه اكتُشف في سيسيوني، وآخرون يذهبون أنه اكتشف في كورانثوس، إلا أنهم يُجمعون أنه شُرع فيه برسم خط على محيط ظل إنسان (omnes umbra hominis lineis circumducta). تلك كانت الطريقة الأولى. أما الثانية، باستخدام ألوان معزولة، فكانت تسمى **أحادية اللون**: وفيما بعد، أدخلت عليها تعديلات، إلا أنها ما تزال مستمرة حتى اليوم. (*Histoire Naturelle,* XXXV, 15)»[1].

قليلًا بعد هذه الصفحة يتراجع المؤلف نفسه عن أقواله:

> «ها قد أولينا الاهتمام بما فيه الكفاية، وربما أكثر من اللازم بفن الرسم: لننتقل إلى النحت. أول عمل في هذا المضمار كان قد تم باستعمال الطين من طرف بوتاديس من سيسيوني، وهو خزفي من كورانثوس، بمناسبة فكرة خطرت لابنته، وقد وقعت في حب فتى كان سيغادر المدينة: فحددت عن طريق خطوطٍ محيطَ ظِلّ حبيبها على الحائط على ضوء شمعة. فقام أبوها فيما بعد برمي الطين على الرسم، وأعطاه نتوءات، ثم جعل الطين يُشكّل مادة صلبة مع قطع الخزف عن طريق النار. يقال إن هذا النوع الأول من المنحوتات قد احتفظ به في كورانثوس في معبد الحوريات... (*Histoire Naturelle,* XXXV, 43)»[2]

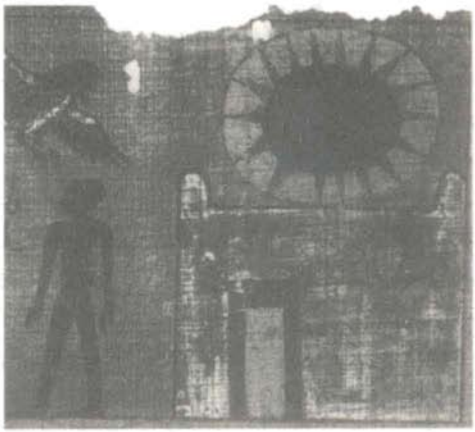
لنحاول تقويم شهادات بليني. فكونه يعود في مناسبتين، وفي مكانين

---

(1) ما عدا التنبيه العكسي، فإن مقاطع **التاريخ الطبيعي** لبليني مأخوذة عن الصيغة الفرنسية التي نقلها أ.ريناك A. Reinach، نصوص إغريقية ولاتينية متعلقة بتاريخ الرسوم القديمة. منتخبات ميلي 1921 باريس، 1985 (أدخلنا بعض التنقيحات في بعض الأحيان على ترجمات ريناك).

(2) Pliny the Elder, *Natural History,* xxxv, 43.

مختلفين من مؤلفه، إلى الأسطورة نفسها، أمر يدعو إلى التفكير. في المقطع الأول، يتحدث المؤلف عن أصل فن الرسم، وفي الثاني عن أصل النحت. يبدو إذن أن التمثل الفني بصفة عامة هو الذي يجد أصله في المرحلة الأولية للظل. هذه الأصول (initiis) تتحدد بكونها «غامضة» (incerta)، الشيء الذي يعادل الاعتراف بطابعها الأسطوري.



1. الروح والظل خارجان من القبر نهارًا، أوراق البردي Néferoubenef، نحو 1400 قبل المسيح، باريس، اللوفر.

لا تتم الإحالة إلى التاريخ (6000 عامًا) والجغرافية (مصر) إلا لإلغائهما مباشرة فيما بعد. يأخذ بليني على عاتقه إذن أن يلقي الضوء على هذا الأصل «اللامؤكد» عن طريق حكاية مؤسّسة، مستغنية عن زمانية محدّدة. في المقطع الأول (XXXV, 15) الذي يختص بفن الرسم وحده، يفسر لنا بليني بداياته (picturae initiis) عن طريق مثال الظل المحاط (*umbra hominis lineis circumducta*). يلجأ إلى هذا المثال كي يضعف، بل كي يلغي فرضية الأصول المصرية للفن الإغريقي. اعتمادًا على الأسطورة، فإن المصريين، مثل الإغريق (omnes)، قد ولّدوا ille tempore فن الرسم من الظل. لكن، بين السطور، يقول لنا بليني إن الإغريق لم يكتشفوا فن الرسم بتأملهم للأعمال الفنية المصرية، وإنما بتوجيه نظرتهم لظلال البشر. إن الطابع البدائي للعملية الأولى للتمثل كما ينقلها لنا بليني، يتجلى في كون الصورة المرسومة للأصول لم تكن ثمرة ملاحظة مباشرة لجسم بشري

ولتمثله، وإنما تثبيتًا لإسقاط هذا الجسم. يعمل الظل على اختزال الحجم في السطح. هذه العملية الأولى (الأساسية) للنقل والاختزال تُسند، حسب بليني، إلى الطبيعة ذاتها. ولا دخل للفنان إلا في لحظة ثانية. نحن أمام تمثل لتمثل (صورة للظل). اللوحة الأولى ليست إلا نسخةً نسخةٍ. الطابع الأفلاطوني لهذه النتيجة ليس، مع ذلك، إلا ضمنيا عند بليني.



2. Pyxide attique، نحو 570-580 قبل الميلاد، ارتفاعها 12.5 سم، باريس، متحف اللوفر n° inv. C. A. 616

ليس من العسير أن نتبين في الأسطورة التي سجلها كتاب **التاريخ الطبيعي** نوعًا من نظرية ذات ثلاثة حدود: الرسوم الإغريقية البدائية، الفن المصري، الظل. إذا كان المؤلف قد نجح في أن يستعمل هذه الحدود الثلاثة بعكس العلاقة بينها، فذلك راجع لحضور التمثّل عن طريق الإسقاط ثنائي الأبعاد في كل واحد من الحدود الثلاثة للنظرية. على هذا النحو يفسر بليني قواعد الصورة البدائية وإسقاطها على المستوى في الدرجة الأولى. إن السمة المطلقة للتصوير المصري (انظر الشكل رقم1)، وتلك التي تنتمي إلى اليونان القديمة (الشكل رقم 2) هي ثمرة عملية إسقاط تلغي الطريق المختصرة، وتؤدي إلى الالتزام بقواعد مثل طفح كتف العمق على كتف المستوى الأمامي أو تمثيل عين الواجهة على وجه يُرى من الجانب.

استنتاج أول يفرض نفسه يُستخلص من هذه القراءة: تتموقع مقاربة

بليني عند نقطة التقاء تاريخ الفن مع أسطوريات الفن. إن المؤلف، الذي استأنس التعامل مع فن تصويري متقدم مثل الرسومات البومبية، الذي لا شك أنه كان يتقن معرفتها (توفي بليني في أثناء ثورة بركان فيزوف Vésuve سنة 79م)، يفسر فن البدايات، أي الفن المصري، ثم الرسومات الإغريقية القديمة، وأخيرًا التصوير الذي يستعمل أشكالًا سوداء على أرضية حمراء، وذلك باللجوء إلى حكاية الظل المحاط. هذه الحكاية تؤول حقيقة تاريخية (اللوحة القديمة) عبر أسطورة الأصل.

هناك في الجزء الأخير من مقطع بليني، إشارات تتعلق بالمراحل الأساسية التي تنقل من «مرحلة الظل» الابتدائية إلى الرسومات المزدهرة. ندرك في هذا المقطع أن مجرد الإحاطة بالظل سرعان ما تم تجاوزها عن طريق رسومات وحيدة اللون ما فتئت بدورها أن تحسّنت شيئًا فشيئًا، من غير أن نتمكن من الإلغاء التام لعلامات أصولها الأسطورية. ينبّهنا بليني في مقطع آخر أنه سوف يلزم انتظار قدوم فنانين كبار كي يُستعاض عن نموذج الإسقاط المسطح بالموديلات، وكي يتخلى الظل عن وظيفته الأولى بأن يكون مجرد شبكة للصورة ليغدو وسيلة تعبير.

> «وأخيرا خرج الفن عن رتابته (se ars ipsa distinxit)، فاكتُشف النور والظلال، وعن طريق هذا الاختلاف، خرجت الألوان عن بعضها بعضًا. وفيما بعد، انضاف اللمعان لذلك، قيمة أخرى تنضاف إلى النور. وما هو بين اللمعان والظل، ندعوه الواضح-الغامض (tonon)، وهو المحل (commis-suras) الذي يلتقي عنده اللونان ويمر الواحد منهما نحو الآخر، إنه تداخل لوني (*Histoire Naturelle*, XXXV, 11) (harmogen).

بالنسبة لكوينتيليان Quintilien (*Institution Oratoire*, 12, 10,4) سيغدو تزوكسيس مكتشف العلاقة العقلانية بين الظل والنور (ratio umbrarum et luminum)

بينما يعتبر بليني في المقطع الأول (XXXV, 15) أن الظل هو أصل التمثيل التصويري، فإنه يتجاوز في المقطع الثاني (XXXV, 43) خطاب ثنائية الأبعاد الذي يقول به التمثيل التصويري، كي ينشغل بفن الأشكال ذات الأحجام، أي بالنحت. وهكذا يُرد النحت إلى الأصول نفسها التي ترجع إليها الرسوم. السيناريو الذي يصفه هذا المقطع الثاني **للتاريخ الطبيعي** سيناريو غني، وهو يُحدث في ذهن القارئ ردود فعل عديدة. في نهاية الأمر، كل شيء

غير مؤكد في هذه الحكاية الغامضة والمظلمة، كل شيء فيها يُؤول عن طريق فرضيات. وبالفعل، فإن المؤلف يلتزم الصمت فيما يخص الأسباب التي دفعت الفتاة إلى تشكيل صورة للحبيب، وتلك التي أدت بالوالد إلى أن يضيف إلى الصورة الحجم الذي يُعوزها، وأخيرًا، وضع هذه النسخة المحرفة في معبد. إذا اعتمدنا الأدوات التأويلية للأسطورة، يمكننا أن نغامر مع ذلك بفرضية قراءة متمركزة حول الوظيفة السحرية للعملية المذكورة.

تنشأ النسخة المحرفة الأولى بمناسبة رحيل الكائن المحبوب. لا تروي لنا الأسطورة أين رحل ولماذا. وهي تكتفي بالإشارة إلى أنه سيرحل بعيدًا (abeunte illo peregre). تعمل الفتاة، بمساعدة الظل، على إيقاف (circumscripsit) صورة الحبيب الذي يرحل، خالقةً بذلك صورة بديلة. نتبيّن أن رهان هذا المقطع رهانٌ عظيم: يتعلّق الأمر بميتافيزيقا للصورة ينبغي ربما البحث عن أصولها في علاقة عشقٍ وقد توقفت، في الفراق، عند رحيل النموذج. من هنا طابع التعويض الذي يُعطى للتمثيل.

لا عجب أن يعمل مؤلّف آخر أثيناغور Athénagore، قرنًا فيما بعد بليني، على إعادة كتابة الحكاية على النحو التالي:

> «تم اختراع صنع الدمى على يد فتاة شابة: بما أنها كانت قد وقعت في حب شاب، فإنها رسمت على الحائط ظل هذا الشاب النائم، ولما انبهر أبوها بالشبه الكبير، هيأ الطين ونحت الصورة، وذلك بملء محيطها طينًا»[1].

من الواضح أنه يُستنتج من النصين أن الوظيفة الأولى الممكنة للتمثيل القائم على الظل هي كونه حاملًا للذاكرة: إنه يجعل الغائب حاضرًا. وفي هذه الحال، فإن تشابه (similitudo) الظل هو الذي يلعب الدور الأساس. هناك وظيفة أخرى محتملة تتولد عن كون الصورة/الظل هي صورة شخص لا ترتبط به بعلاقة شبهٍ فقط، وإنما بعلاقة وصل. إن الظل الحقيقي للكائن المحبوب، الذي ما يفتأ يتغير، سيصاحبه في تجواله، بينما صورة هذا الظل المثبت على الحائط هي مجرد بقايا. إنها تتعارض مع حركة الرحيل، متّخذة على هذا النحو قيمة استباقية. إن الظل الحقيقي يرافق من يرحل، بينما محيطه المثبّت على الحائط يُخلّد حضورًا على شكل صورة، إنه يثبّت ديمومة ويوقفها.

(1) Athenagoras, *Legatio pro Christianis*, in *Patrologia Cursus completus*, 6, coll. 923-4 (translator's version).

فيما يتعلق بهذه القراءة، من الأهمية بمكان أن نسجل أن نص بليني يصف طريقة حقيقية للإسقاط قادرة على **ترسيخ** الظل. على عكس التنويعات الأخرى للأسطورة (تلك التي سبق أن ذكرناها، والتي نقرأها في المقطع الأول لبليني، أو تلك التي يوردها كتاب **المؤسسة الشفوية** لكوينتيليان)، فإن هذه القراءة تؤكد على أن وجه المحبوب قد أُسقط إسقاطًا على حائط باستعمال مصباح. في هذه العملية تجتمع الوظيفتان الأساسيتان للصورة البديلة: شبهها (وهو أساسًا مشكل «وجه») واستقامتها. ينصب الإسقاط الظل، والظل المقام هو الذي يشكل حامل النسخة المحرفة النهائية (similitudo ex argilla). نتيجة لذلك، فإن هذا العمل التمهيدي (الدمية الأولى بالنسبة لأثيناغور) ليس، بأيّ حال من الأحوال، على الأقل بالنسبة لبليني، الصورة التي ترقد على غطاء القبر (وهذا مفهوم غريب عن روح الفن الإغريقي)، وإنما هو تمثال (statua)، أي صورة واقفة. التفاصيل المتعلقة بعملية الإيقاف، رغم طابعها كنحت، فإنها شديدة الأهمية، باعتبار أن بليني كان على علم، كما تشهد على ذلك كثير من مقاطع مؤلفه، بالانثناءات العميقة للميتافيزيقا الابتدائية للظل (وعلى الأخص، دلالة الظل الراقد، في اتصال مباشر مع الأرض) وعلاقتها بالموت[1]. ينبغي قراءة النص عن قرب، كي ندرك أن ابنة بوتاديس خلال الليل، وعشية الرحيل، «ثبّتت» صورة محبوبها في استقامة تريد أن تظل خالدة، مستبعدة على هذا النحو خطر الموت، ومحتفظة إلى جنبها بصورة تعويضية عن الغائب الذي غدا «حيًا» إلى الأبد (واقفًا).

ليس من العسير أن نتبين في هذه الأسطر خليطًا من التعزيم الجنسي[2] ومن الممارسات الاستعطافية، التي ترمي إلى تجنب موت الكائن المحبوب الذي يرحل. إلا أن سؤالًا يُطرح على التوّ في نص بليني، الذي ينصّ في هذا المقطع على أن ابنة الفخار قد رسمت على الحائط حدود ظل وجه حبيبها (umbram ex facie eius)، ولا يقول شيئًا فيما يتعلق برسم حدود الجسم بكامله. فهل يتعلق الأمر فقط بزلة، أم أن إغفال الجسد مرغوب فيه في هذه المرحلة الأولى من التمثل؟ من المعروف كذلك أن بليني يجمع

---

(1) Details in P. W. van der Horst, 'Der Schatten im hellenistischen Volksglauben', in M. J. Vermaseren, ed., *Studies in Hellenistic Religions* (Leiden, 1979), pp. 26-36, and in J. Novakova, *Umbra. Ein Beitrag zur dichterischen Semantik* (Berlin, 1964), pp. 57-63.

(2) انظر على سبيل المثال: Ovid, *Amorum liber*, iii; vii (vi).

بين مصادر متعددة، من غير أن يفهمها تمام الفهم جميعًا[1]، السبب الذي يجعل كل محاولة للتأويل تواجه صعوبات كبيرة. ينبغي أيضًا أن ننتبه في هذا السياق أن التمثال/ الدمية عند أتيناغور، يظهر أنه يرسم جسد الشاب بكامله، هذا في حين أنه في المقطع الأول لبليني (*Histoire Naturelle*, XXXV, 15) يقال لنا بصفة عامة إن اللوحة «بدأت برسم خط يحيط بظل إنسان» (**umbra hominis**)، وإن كوينتيليان، في الفترة ذاتها على وجه التقريب، يخصص من غير التباس أن هذه العملية كانت تتعلق بظلال الأجسام المعرّضة للشمس (**umbrae quam... corpora in sole feciessent...**). يبدو إذن أننا يمكن أن نفترض أن سيناريو بليني يمثل تنويعة خاصة للأسطورة، من غير أن نتمكن من الحكم على دواعي هذه التغييرات، التي يمكن أن تعود فحسب إلى محض الصدفة، ولكن، يمكنها كذلك أن تنطوي على دلالة خاصة. لنحاول إذن أن نخضع هذا النص لقراءة معمقة.

يقول لنا بليني، إن الفتاة وقد شغفت حبًا (**capta amore**)، خطرت لها فكرة أولى (**primus invenit**) وهي أن تثبت الصورة برسم خط على محيط الظل. في هذه المرحلة الأولى يعادل التمثل ابتعاذا مزدوجًا عن الواقع. وبالفعل، يقال لنا إن الفتاة لم تحتفظ بجنبها إلا بظل المحبوب. الظل يسقط النموذج على الحائط، فيختزل الوجود إلى مظهر. هذا الظل ليس «الجسد»، إنه بمعنيين، آخر الجسد (كـ «شبح» وكـ«رأس»).

تدخُّل الأب (الفخّار بوتاديس Butadès) سيعطي نوعًا من الواقعية لهذا الاستيهام. هذه الأسطر التي من شأنها ربما أن تهم سيغموند فرويد لا تخلو من التباس. يعطي الأب محتوىً للطيف: يضع الطين حيث لم يكن هناك إلا محيط ظل، يعطي لهذا الشكل نتوءاته (**typum fecit**) ثم يجعله صلبًا بفعل نار مواقده (**induratum igni**). هنا نكون قد بلغنا أول مستوى لإضفاء الواقعية على اللاواقعية الأولية: لقد تلقّى الظل مادته[2]. ما لا يقوله بليني بوضوح هو ما إذا كان بوتاديس، أثناء مسلسل

---

(1) فيما يتعلق بهذه المسألة، انظر:
J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology* (New Haven and London,1974), pp. 73–80.

(2) P. Fresnault-Deruelle, 'Le Reflet opaque: Le revenant, la mort, le diable (petite iconologie de l'ombre portée)', *Semiotica*, lxxix (1990), p. 138. See also H. Damisch, *Traité du Trait. Tractatus tractus* (Paris, 1955), pp. 61–76.

«الاكتمال» هذا، قد قدم لاستيهام ابنته، جسدًا فضلًا عن الحجم. إن قراءةً حرفية لنص بليني (تلك القراءة التي تعارضها «الدمية» التي يشير إليها أثيناغور) تؤدي بنا إلى أن نستنتج أن بوتاديس قد أنجز نوعًا من النتوء-الميدالية تمثيلًا لرأس المحبوب. في الجملة الموالية، ينبه بليني أن هذا الشكل **typus** قد أدخل إلى الفرن «مع القطع الأخرى من الفخار» **cum ceteris fictilibus**، كما لو كان هو ذاته مجرد قطعة فخار من بين القطع. يبين هذا السيناريو أن أصل إضفاء الشكل باستعمال الطين، وأصل الصورة المرسومة يختلطان معا لكونهما قد أنجزا في المكان نفسه، أي معمل الفخار[1]. ثم هو ينقلنا، في مرحلة ثانية، إلى صياغة فرضية القراءة التالية: إن تدخل بوتاديس ليس مجرد تصرف واقعي (الفخار الذي يعطي حجمًا للصورة المسطحة للظل المرسوم)، وإنما هو تصرف ذو دلالة رمزية. إن«تشابه الطين» **similitudo ex argilla** الذي ينتجه يتوافق مع قصيدة شعرية شهيرة، أقوى من يجسدها هو شيشرون في (خلافات توسكولوم (*Disputations de Tusculum* I, 52-53) حيث يقول:

«الجسد كأنه إناء أو وعاء للروح»

(corpus quidem quasi vas est aut aliquod animi recepta- Culum)

بيّن إيروين رود Erwin Rohde, بكيفية حاسمة في دراسته الكلاسيكية في عبادة الأرواح، العلائق الرمزية التي كانت تربط الظل بالروح وبالنسخة المضاعِفة للشخص عند اليونان الأقدمين[2]. إذا كانت هذه العلائق ما زالت توجد عند بليني، على ما أعتقد، فإن هذا يعني أن تعاون ابنة الفخار مع أبيها، قد أدى إلى الخلق الرمزي لنسخة مضاعِفة «لها روح»، وإلى شكل بديل، الأمر الذي لا نتصوره إلا بصعوبة من غير أن نتخيل أننا نمارس عليه عمليات شعائرية. وبالفعل، فإن نقل الصورة الطينية المحزّفة إلى معبد

---

(1) A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (vème siècle av. J.C. - 1er siècle ap. J.C.)* (Rome, 1989), pp. 18–19. See also J. Bouffartigue, 'Le Corps d'argile: quelques aspects de la représentation de l'homme dans l'antiquité grecque', *Revue des Sciences Religieuses*, lxx (1996), pp. 204–23. Thanks to a conversation with Françoise Frontisi, I have now examined the excellent book by M. Bettini, *Il ritratto dell'amante* (Turin, 1992).

(أتوجه بالشكر إلى فرانسوار فرونتيزي لتنبيهي إلى هذا الكتاب الرائع).

(2) E. Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* [1898] (Darmstadt, 1980), i, pp. 3–7; J. Brenner, *The Early Greek Concept of Soul* (Princeton, nj, 1983), pp. 78–9.

كورانثوس، الذي يتحدث عنه بليني، لا يأخذ معناه الكامل إلا في حالة هذا الافتراض. ومع ذلك، فالنص يسمح بافتراض آخر، وهو افتراض أساس، لا يمكننا تبيّنه إلا بين السطور. ينبغي أن نفترض أن العلاقة التي يقيمها بليني تعتمد نصًا أكثر قِدمًا، وهو يوجزه، أو لا يقتبس إلا جزءًا منه. من المحتمل أن بليني، باستعادته لهذا النص، أن يكون قد ضحّى بالزمانية الفعلية للحكاية التي كانت قد تمّت على مراحل. لا أعتقد أنني على خطأ إن أنا أكدت أن بليني، في عملية ضغط الزمن هذه، قد حذف حلقة مهمة ينبغي أن توضع بين خلق الشبح بفعل الفتاة، وبين إقامة الصورة النهائية. هذه الحلقة التي تُفقد معنى المقطع كل عمقه، هي موت الكائن المحبوب.

يمكننا الذهاب حتى المغامرة بتأويل إضافي، وذلك بأن نفترض أن حلقة موت المحبوب كانت قد تمت حتى قبل تدخل الفخّار. ولكي نتوخى الوضوح، فإن الحكاية بكاملها ربما شملت المراحل التالية:

1. تنشئ الفتاة صورة بديلة لها وظيفة مزدوجة: عليها في الوقت ذاته أن تذكرها بمحيا الكائن المحبوب الذي رحل (في سفر، أو إلى الحرب)، كما عليها أن تستبعد الأخطار التي تحدق به.

2. يموت الشاب (ربما بكيفية بطولية، في أثناء الحرب من دون شك). هذه الحلقة لا ذكر لها في النص.

3. (لأن الكائن المحبوب يموت)، فإن الأب يبتدع صورة شبيهة (simili-tudo ex argilla) سيكون عليها أن تلعب دور نسخة للمختفي. لهذه النسخة «روح» (على شكل ظل) و«جسد» هو وعاء هذه الروح.

4. الصورة الشبيهة من الطين تصبح محط عبادة في معبد كورانثوس.

لست أرى أيّ تفسير آخر مقبول يبرر المسار السردي الذي ينقلنا، في مقطع **التاريخ الطبيعي**، من التثبيت الظلامي للظل إلى وضع الصورة-النسخة في المعبد.

إذا قرأنا حكاية بليني على هذا النحو، فإننا نتبيّن بكل سهولة أن الأسطورة لا تعمل إلا على عجن التاريخ الكبير على شكل أسطورة. ذلك أن ما يحكيه بليني على شكل أسطورة، ما هو في الحقيقة إلا تاريخ الصورة

البديلة. هذه الحكاية الصحيحة (التي لا يذكرها بليني إلا عن طريق خرافة) تبدأ في مصر (كما يوحي بذلك النصّ الأول من **التاريخ الطبيعي** XXXV, 15) وتنقل المعطيات نفسها التي تبرزها الأسطورة كما يرويها بليني: الظل، النسخة، الميّت. لنحاول إذن أن نعيد ترتيب هذا «التاريخ الكبير» الذي ينفيه بليني باسم الأسطورة.

يجمع الباحثون المختصون في الحفريات المصرية، وكذا المختصون في الدراسات الإغريقية على القول إنه سواء في مصر أم في اليونان، فإن التمثال يبدو كما لو كان يحل محل إله أو ميّت[1]. التمثال بوصفه بديلاً عن الشخص كان إذن بالضرورة يتمتع بروح. وما كا (KA) المصريين الشهيرة إلا روح التماثيل التي تمثّل الميّت. والحال أنه، كما يُذكرنا ماسبيرو Maspéro في دراسة كلاسيكية، فإن أكثر الأشكال قِدمًا، التي كان المصريون يتخيلون فيها الروح (Ka)، هي الظل. يتعلق الأمر في هذه الحال «بظل مضيء، بإسقاط ملون للفرد، يستنسخه بحذافيره». أما فيما يتعلق بالظل الداكن khaïbit، فإنه، بعد أن كان يُعتبر في أكثر العهود قدمًا، أنه روح الإنسان ذاتها، صار ينظر إليه على أنه نسخة منه.

نوعا الظل يَمثُلان على التوالي: ما دام الإنسان على قيد الحياة، فإنه يمثُل خارجًا في ظله الداكن. وعندما يختفي الظل لحظة وفاته تظهر وظيفته بوصفه نسخة عن طريق الكا ka وعن طريق التمثال والمومياء[2]. عند الإغريق نلحظ ترجمة دالة لهذه الفكرة المتعلقة بالنسخة. درّس جان بيير فرنان J-P Vernant العلاقة بين الشكل الجنائزي العتيق وموضوعة الوفاة الجميلة

(1) Weynants-Ronday, *Les Statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes* (Brussels, 1926); F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris, 1975); J. Ducat, 'Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: *Kouros* et *Kolossos*', *Bulletin de Correspondance Hellénique*, c (1976), p. 242. S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art* (Princeton,nj, 1992), pp. 215-37.

(2) G. Maspéro, *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptienne*, i (Paris, 1893), pp. 46–8, 300 and 389-95.

فيما يتعلق بالأدبيات الغنية، انظر:

K. Lang, 'Ka, Seele und Leib bei den alten Aegyptern', *Anthropos, Revue Internationale d'Ethnographie et de Linguistique*, xx (1925), pp. 55–76.

فيما يتعلق بوظائف الظل، يمكن مراجعة:

(N. George, *Zu den altägyptischen Vorstellungen vom Schatten als Seele* (Bonn, 1970

فيما يتعلق ببعض الجوانب المتعلقة بالوظيفة الطقوسية للتماثيل يرجع إلى:

J. C. Goyon, *Rituels funéraires de l'ancienne Egypt* (Paris, 1972), pp. 89ff, and to [AQ: delete 'to'?] R. Tefnin, *Art et magie au temps des Pyramides. L'énigme des têtes dites de 'remplacement'* (Brussels, 1991), pp. 75–95.

kalos thanatos «التي تضمن للمحارب الشاب الذي يسقط في ساحة المعركة في عزّ عمره نصرًا خالدًا، وذلك بأن تحفظ ذكراه في ذاكرة الأجيال المتعاقبة: اسمه ومآثره ومساره ونهايته البطولية التي خلدته إلى الأبد في تمثال الميت الجميل، والإنسان الرائع **(agathos anèr)**.»[1]. على ضوء هذه الاعتبارات، ينبغي أن نفهم، على ما أعتقد، أسطورة بليني، ونهايتها على وجه الخصوص، تلك النهاية التي توحي بعبادة «نسخة الطين» التي تَستنيسخ وتستعيد وتحتضن «ظل» الشاب الغائب غيابًا ربما إلى الأبد[2].

ينبغي إذن أن نرى في النسخة التي صنعها بوتاديس انطلاقًا من الظل عملاقًا **colossos**، بالمعنى البدائي للكلمة، حيث لم يكن هذا اللفظ يدل على فكرة القامة الرفيعة، وإنما يحيل إلى فكرة شيء مستقيم خالد له روح[3]. هذا بينما لم يكن الشبح الذي رسمته ابنته سوى صورة **eidolon**، صورة من غير جوهر، ونسخة لامادية لذلك الذي رحل. ما إن ثُبّتت هذه الصورة على الحائط، حتى كانت قد أوقفت الزمن. إن علاقة الظل/الزمان، كما يرسمها السيناريو الليلي لشكل الأسطورة كما هو في حكاية بليني (والذي يتعارض مع الشكل النهاري الشمسي الذي ينقله كوينتيليان)، إن هذه العلاقة تم تصويرها هنا بطريقة جد مميّزة: الظل تحت الشمس علامة على لحظة، وفقط تلك اللحظة، بينما ظل الليل يخرج عن النظام الطبيعي للزمن ويوقف مدّ الصيرورة.

حكاية بليني هي حكاية الأصول من حيث إنها تقدّم لنا امتدادًا لميتافيزيقا صورة البديل المصرية وبديلًا لها، وذلك من خلال صياغة حكاية مغامرة تمتُّ إلى يونان العتيقة، لم يفهمها كاتب **التاريخ الطبيعي** تمام الفهم ما دام الأمر كان يتعلق بتجسيد الصورة **l'eidolon** في العملاق **colossos**.

(1) J.-P. Vernant, 'De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence', in *Rencontres de l'Ecole du Louvre. Image et signification* (Paris, 1983), p. 35; J.-P. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne* (Paris, 1989), pp. 8-79.

(2) نقرأ في هذا السياق الدراسة المفيدة لـ:

K. Kereny's study, 'Agalma, Eikon, Eidolon', in E. Castelli, ed., *Demitizzazione e immagine* (Padua, 1962), pp. 161–71.

(3) E. Beneviste, 'Le Sens du mot κολοσσος et les noms grecs de la statue', *Revue de philologie* (1932), pp. 118–35; Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs. Etudes de psychologie historique* (Paris, 1965), pp. 251-63.

2. «ظلال، انعكاسات وأشياء أخرى من هذا القبيل»

«تخيل رجالًا قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف تطل فتحته على النور، ويليها ممر يوصل إلى الكهف. هناك ظلّ هؤلاء الناس منذ نعومة أظافرهم، وقد قُيدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال، بحيث لا يستطيعون التحرك من أماكنهم، ولا رؤية أي شيء سوى ما يقع أمام أنظارهم، إذ تعوقهم الأغلال عن التلفّت حولهم برؤوسهم. ومن ورائهم تضيء نار اشتعلت عن بعد في موضع عال، وبين النار والسجناء طريق مرتفع. ولتتخيل على طول هذا الطريق جدارًا صغيرًا، مشابهًا لتلك الحواجز التي نجدها في مسرح العرائس المتحركة، والتي تخفي اللاعبين، وهم يعرضون ألعابهم.

- فقال: إني لأتخيل ذلك.

- ولتتصور الآن، على طول هذا الجدار رجالًا يحملون شتى أنواع الأدوات الصناعية، التي تعلو على الجدار، وتشمل أشكالًا للناس والحيوانات وغيرها، صنعت من الحجر أو الخشب أو غيرها من المواد. وطبيعي أن يكون بين حملة هذه الأشكال من يتكلم ومن لا يقول شيئًا.

- فقال: إنها حقًّا لصورة عجيبة، تصف نوعًا غريبًا من السجناء.

- إنهم ليشبهوننا. ذلك أولًا لأن السجناء في موقعهم هذا لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئًا غير الظلال التي تلقيها النار على الجدار المواجه لهم من الكهف، أليس كذلك؟

- وكيف يكون الأمر على خلاف ذلك ما داموا عاجزين طوال حياتهم عن تحريك رؤوسهم؟

- كذلك فإنهم لا يرون من الأشياء التي تمر أمامهم إلا القليل. وهل يصدق الأمر على الأشياء التي تمر؟

- بلا جدال.

- وعلى ذلك، فإذا أمكنهم أن يتخاطبوا، ألا تظنهم يعتقدون أن كلماتهم لا تشير إلى ما يرونه من الظلال؟

- هذا ضروري.

- وإن كان هناك أيضًا صدى يتردد من الجدار المواجه لهم، فهل يظنون، كلما تكلم أحد الذين يمرون من ورائهم، أن الصوت آتٍ من الظل البادي أمامهم؟

- بلى وحق تزوس.

- ما من شك أن الواقع، في أعين هؤلاء، ليس إلا ظلال الأشياء.

- بالضرورة» (Platon, *La République,* 514a- 515c)[1].

ربما لا توجد حلقة في تاريخ الفلسفة بأكمله أكثر شعبية من أسطورة الكهف لأفلاطون. وعلى رغم ذلك، فهي حلقة إشكالية للغاية، وهو سيناريو وضوحه أكثر من نسبي، و«لوحة» ربما من السهل في نهاية الأمر القضاء عليها بدل قبولها. وكون هذا السيناريو الغريب يفتتح نظرية التمثل المعرفي الغربي أمر غزير الدلالة.

إن «بناء» الكهف بناء معقد، وإن الإخراج العنيف للعقدة المعرفية ينم عن سادية صريحة. يتمتع أفلاطون بخيال مرضي لفيلسوف يتلذذ بمشهد الجهل بمقدار ما يتلذذ بمشهد الجهد المبذول من أجل المعرفة.

لنفك أغلال واحد من هؤلاء السجناء، ولنجبره على أن ينهض فجأة، ويدير رأسه، ويمشي رافعًا عينيه نحو الضياء، جميع هذه الحركات ستجعله يعاني، وسيحُول الانبهار بينه وبين النظر إلى الأشياء التي كان يرى ظلالها منذ وقت قصير (...) وأخيرًا، إذا ما نحن جعلناه يرى كل واحد من الأشياء التي كانت تعرض أمامه، وأرغمناه تحت إلحاح الأسئلة على أن يقول ما هي؟ ألا تظن أنه سينزعج وأن الأشياء التي كان يراها منذ قليل ستظهر له أكثر حقيقة من تلك التي نريها إياه الآن؟ (أفلاطون، **الجمهورية**، 515d).

إذا كان هناك شيء مذهل حقًّا في «اللوحة» التي رسمها أفلاطون، فهو، إلى جانب عنفه العميق، الأهمية التي يوليها للفعالية البصرية التي تعتبر معادلة للفعالية المعرفية. وبالفعل، فإن الدافع البصري في أسطورة الكهف، يتقدم ويُمثل، بل ويرمز إلى دافع المعرفة. إن السيناريو الأفلاطوني، هو، من جميع النواحي، الإبداع الفلسفي لثقافة ستبقى لمدة

(1) رجعنا فيما يتعلق بترجمة أفلاطون إلى ترجمة شامبري.

قرون، ثقافة «متمركزة حول العين»[1] فقط في حدود هذه الثقافة يمكننا أن نقبل (كما يفعل «غريب» محاورة أفلاطون المغرق في التسامح) فكرة كون السجناء المقيّدين لم يكونوا لينشغلوا لا بغياب الطعام ولا بغياب الحاجيات، وإنما حصرًا بالرغبة في المعرفة/النظر. وبالفعل، إذا افترضنا أن هؤلاء التعساء كانوا أيضًا تحت وطأة ضروريات أكثر مادية، فحينئذ كان اللمس والذوق والشم سيتدخلون في مسلسل المعرفة وفي الاكتشاف الذي كانوا سيتبينونه بسرعة في كون عالم الظلال المسقطة ليس إلا عالمًا من الدرجة الثانية، بحيث لم يكن عليهم ربما أن ينتظروا الفيلسوف كي يخضعهم لعقوبة جديدة «بإرغامهم أن يقفوا، وأن يديروا أعناقهم إلخ» كي يعمي أبصارهم في نهاية المطاف بفعل نور المعرفة الحق.

في أقصى الحدود، وربما وعيًا من أفلاطون بالتطرف البصري للسيناريو المعرفي الذي اقترحه، فإنه أدخل عنصرًا سمعيًا، وهو عبارة عن «صدى يردد الأصوات العميقة للسجن». هذا الصدى ليس إلا إضافة جاءت كي تزيد من حدة الوهم البدائي الذي هو في مستوى بصري، ومرمى الإخراج كله ليس إلا أن يحمل على الاعتقاد، للحظة، أن «الظلال» هي «الأشياء ذاتها». لكن هذه «الأشياء» هي بدورها أشياء مصطنعة، و«أشكال من البشر والحيوانات»، من هنا الاصطدام الثلاثي الذي تمثّله حركة الظلال، التي يقارنها الشرّاح، في بعض الأحيان، بمسرح الأشباح الشرقية[2].

إن ظاهرة الصدى الثانوية تعضد ظاهرة الظل في سيناريو يهدف إلى طمس الحدود بين عالم المظاهر والعالم الحقيقي. يبدو الظل والصدى عند أفلاطون كأول شبيهين زائفين بالواقع (أحدهما بصري والآخر سمعي). وهكذا يتقدم الظل انعكاس المرآة، وهذا حق في عالم الخداعات البصرية.

يتعلق الأمر، في هذا المستوى من التفكير الأفلاطوني، برغبة واضحة لوضع الظل في **أصول** الازدواج الظاهر في وضع **يتقدم** صورة المرآة. لو أراد أفلاطون غير ذلك، فإنه كان في مستطاعه أن يتخيل مشهدًا رمزيًا آخر للمعرفة، مشهدًا مرآتيًا على سبيل المثال. لكنه لم يفعل، فسمح لنا بأن نتبين في مناسبتين

(1) انظر هنا النقاش الجديد الذي اقترحه:
M. Jay's recent deliberations, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth century French Thought* (Berkeley, Los Angeles and London, 1993).

(2) انظر على سبيل المثال:
A. Diès, 'Guignol à Athènes', *Bulletin Budé*, xiv (1927) and P.-M. Schuhl, *La Fabulation platonicienne* (Paris, 1947) pp. 45–74.

(الأولى في ديباجة حلقة الكهف، والثانية عند النهاية) دواعيَ اختياره.

لنبدأ بالنهاية. بعد أن يُقدم لنا أفلاطون سيناريو الكهف، يقترح علينا سيناريو التحرير. بعد أن يُحرَّر السجين القديم، «يكون عليه أن يتعوّد تدريجيًا على ذلك، إذا هو أراد أن يبصر العالم العلوي. بادئ الأمر، ما سيمكن أن يراه بكل سهولة هي الظلال **skias**، ثم الصور **eidola**، صور الناس وأشياء أخرى منعكسة على صفحة الماء، ثم الأشياء ذاتها، وفيما بعد، عندما يرفع ناظريه نحو ضياء النجوم والقمر، سيتأمل خلال الليل الأجرام السماوية وقبة السماء ذاتها، بكيفية أكثر سهولة مما في النهار مع الشمس ووهجها. وفي النهاية، أعتقد أن الشمس، وليس على صفحة الماء ولا الصور المنعكسة على نقاط أخرى غيره (**phantasmata**)، وإنما الشمس ذاتها في مقامها الخاص هي التي يمكنه أن يبصر ويتأملها كما هي». (*la République,* 516a.)

يتخيل الفيلسوف في هذا المقطع مسارًا تربويًا[1] يشمل خمس مراحل. الظل والشمس بالتتالي، كدرجة أولى ودرجة أخيرة للتمرين، هما اللذان يحددان الأطراف. الواقع يوجد بينهما على المسافة نفسها.

من المهم أن نتوقف هنا للَحظة عند المصطلحات التي يستعملها أفلاطون. الانعكاسات على صفحة الماء يَصطلِح عليها بالأيدولا **eidola**، بينما تظهر الظلال (في نهاية الفقرة) تحت اسم فانتاسماتا **phantasmata**. لا تخلو هذه المصطلحات من التباس، لأنه، وعند أفلاطون نفسه، الذي قبل أن يبدأ بوصف الكهف في مقطع آخر لا يقل شهرة عن هذا، كان قد رسم خطاطة عن المرئي «وفق درجة الضياء أو الظلمة»، مع قلب المصطلحات: «أسمي صورًا (**eikona**) الظلال (**skias**)، في الدرجة الأولى، ثم الانعكاسات على صفحة الماء **phantasmata**، وعلى سطح الأجسام الشفافة الملساء واللامعة، وعلى كل التمثلات من الجنس نفسه». (*la République,* 510a)

في هذا المقطع أيضًا، تجيء الظلال في المرتبة الأولى (**proton**) متقدمة الانعكاسات المرآتية، إلا أن هذه الأخيرة تسمى الآن في هذا المقطع فانتاسماتا

---

(1) لمزيد من التفاصيل يراجع:
M. Heidegger, *Piatons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den 'Humanismus'* (Berne, 1947), pp. 5–52 and to H. Blumenberg, *Höhlenausgänge* (Frankfurt am Main, 1989), pp. 163–9.

phantasmata، وهو الاسم الذي كان يخص الظلال في مقطع «الخروج من الكهف». هذا الالتباس ربما يجد تفسيره في كون الظلال والانعكاسات المرآتية عند أفلاطون هي مظاهر وثيقة الصلة فيما بينها، ولا تختلف إلا بـ «درجة الضياء والظلمة».

ومع ذلك فهناك حدّ ثالث في منظومة الصور (eikona) لا يسميه أفلاطون إلا بنسبته إلى جنسه: «جميع التمثلات الأخرى من الجنس نفسه». ما هذه التمثلات؟

الجواب يأتي بكيفية غير مباشرة، وهو يأتي متأخرًا شيئًا ما، في الكتاب العاشر من المحاورة نفسها، وضمن الجدال المخصص لمكانة الفن في المدينة الفاضلة: «... أن تأخذ مرآة وتدور بها في كل الاتجاهات. وسرعان ما ترى نفسك وقد أتيت بالشمس والنجوم والأرض وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الأخرى، وكل الأشياء التي تحدثنا عنها منذ قليل.

- هذا صحيح، ولكن هذه ستكون مظاهر فحسب، لا أشياء حقيقية.

- حسنا جدًّا: إنك تقترب من النقطة التي أريدها. وأظن أن الرسام أيضًا واحد من هؤلاء الصنّاع، أليس كذلك؟

- بالتأكيد.

- ولكنك ستقول، على ما أعتقد، إن ما صنعه ليس حقيقيًّا..

- بلى». (الجمهورية، 596e)

يدور هذا المقطع على موضوعة العدم الذي يتولد عن المحاكاة. الصورة المرسومة هي، على غرار الانعكاس المرآتي، مجرد مظهر phainomenon خالٍ من كل حقيقة (aletheia). من المحتمل جدًّا أن «كل الأشياء من الجنس نفسه» التي أومأ إليها أفلاطون، في الكتاب السادس من محاورته، بعد أن سمى الظل والانعكاس، هي التمثيلات الفنية التي صاغها الإنسان. في المقطع المخصص للمحاكاة الذي أوردتُه للتو، لا يلمّح أفلاطون أدنى تلميح إلى الظل باعتباره شبكة لكل خداع بصري، وهو يكتفي بمقارنة الصورة المرسومة بشكل حصري بالصورة المرآتية. بهذه الطريقة، على ما يبدو لي، نكون بصدد إبراز، بَلْه انتصار المرآة ضمن منظومة التمثيلات العارضة.

يغدو هذا التشكّك يقينًا عندما يستعيد أفلاطون حرفيًا، على وجه التقريب، مقطعًا من **الجمهورية** (510a) في محاورة ألفها بعد هذه المحاورة يحلل فيها موضوع المحاكاة (يتعلق الأمر بمحاورة **السفسطائي**)، وهو يدخل عليه، مع ذلك، تغييرات هامة. يقول سقراط معيدًا تحديد الصورة:

«من الواضح أننا نعني بالصور **eidola** صور صفحة المياه والمرايا، والصور المرسومة أو المنحوتة وكل شيء آخر من هذا القبيل. (*le Sophiste,* 239d)»[1].

في محاورة **السفسطائي**، نحن أمام حذف الإسقاط الخادع، الذي كان مع ذلك يلعب دورًا شديد الأهمية في محاورة **الجمهورية**[2]. مرد ذلك تماثل القلب. إن الظل، هذه المرة، هو الذي وُضع على هامش التمثيل، خارج الرسم أو الانعكاس المرآتي، ضمن الاسم شِبهِ المجهول «للأشياء الأخرى من الجنس نفسه».

يظهر إذن أننا، في الفكر الأفلاطوني، أمام نوع من التردّد (وهو تردد وظيفي ومصطلحي في الوقت ذاته) بين نموذج الظل ونموذج الانعكاس المرآتي. يمثل الظل أبعد المراحل بالنسبة إلى الحقيقة. كان الظل في أسطورة الكهف ضروريًا من حيث إن أفلاطون كان في حاجة إلى قُطب يقابل مقابلة مطلقة ضوء الشمس. ومنذ هذه اللحظة، وفيما بعد سيتم تحميل الظل بسلبية عميقة لن يحيد عنها كليًا طيلة مساره في التاريخ الغربي للتمثل. ليس الظل، عند أفلاطون مجرد «مظهر»، وإنما هو أيضًا مظهر ناتج عن رقابة الضياء.

أما في نظرية المحاكاة، فعلى العكس من ذلك، إن خيال الظل يلعب دورًا ثانويًا. وهو يخلي المكان للصورة المرآتية التي هي أرقى منه «حسب درجة الضياء». بعد الأفلاطونية، فإن العمل الفني سيخضع لما يمليه عليه النموذج المرآتي، ولن يلعب إسقاط الظل إلا دورًا هامشيًا[3]. ومع ذلك، فهذا لا يعني أن الظل سيُلغى تمامًا من ترسانة التمثيل، إلا أنه سيظل دومًا القريب الضعيف من كل انعكاس، والمصدر الغامض لكل تمثيل.

---

(1) اعتمدنا في محاورة السفسطائي ترجمة دييز مع بعض التعديل.

(2) فيما يتعلق بهذه المسألة، انظر:
S. Rosen, Plato's Sophist. The Drama of Original and Image (New Haven/Londres), 1983), pp. 147-203 et G. Böhme, Theorie des Bildes (Munich, 1999), pp. 13-26 .

(3) أفلوطين، التساعيات، التساعية السادسة،4، 10 يخرج الأيقونة (الصورة) من المنظومة الثلاثية كما هي عند أفلاطون مشيرًا إلى اختلافها النوعي بالنسبة إلى الظل والمرآة. فيما يتعلق بهذه التطورات اللاحقة انظر:
S. Michalski, 'Bild und Spiegelmetapher. Zur Rolle eines Vergleichs in der Kunsttheorie und Abendmahlsfrage zwischen Plato und Gadamer' (forthcoming [AQ: now published?]).

من المهم أن نلاحظ أنه، على رغم استبدال الانعكاس/الأصل بالظل/الأصل، ذلك الاستبدال الذي قد تمّ الإعلان عنه في الجزء الثاني من محاورة **الجمهورية** كي يستقر نهائيًا في محاورة **السفسطائي**، فإنهما معا (الظل والانعكاس) ما زالا حاضرين في الجدال الدائر حول المثل **eidola**، المرآة في الدرجة الأولى، والظل بين «الأشياء الأخرى». كلاهما فانتاسماتا **phantasmata**، كلاهما صورة **eidola** مثلهما مثل الأعمال الفنية، هما وقائع تبعث على الشك:

- «ما التعريف الذي تُرانا سنعطيه للصورة أيها الغريب، اللهم كونها موضوعًا ثانيًا مشابهًا **heteron toiouton** جعلناه شبيهًا بالموضوع الحقيقي؟

- هل يدل «موضوعك الثاني الشبيه» على موضوع حقيقي، أو ماذا تعني بهذا «الشبيه»؟

- بالتأكيد ليس موضوعًا حقيقيًا، وإنما موضوع يشبه.

- ولكن، هل تعني بـ «الحقيقي» «كائنًا موجودًا»؟

- بالتأكيد.

- ثم ماذا تعني بغير حقيقي، هل تقصد ضد الحقيقي؟

- كيف!

- ما تدعوه الشبيه هو بالنسبة إليك لا وجود لاحقيقي، ما دمت تقول عنه إنه غير حقيقي.

- ومع ذلك، فله بعض الوجود.

- ليس وجودًا حقيقيًا في نظرك على كل حال.

- كلا، بالتأكيد، وإنما فقط وجود شبيه».

(*le Sophiste,* 240 a-b)

قلما لوحظ أن إشكالية الصورة بوصفها «نسخة غير حقيقية وإنما

شبيهة»[1]، كما يتبين في هذا المقطع، لا يمكن أن تجد مبرر وجودها إلا في الظروف الخاصة بهذه المحاورة: فمن يتكلم هو أثيني (تييتيت)، ومن يصغي إليه غريب، وبالضبط واحد من جزيرة إيليه. يفسر الأثيني لمن ليس أثينيًا، وذلك بألفاظ الوجود والمظهر، الغيرية والهوية، ماهية «الصورة العتيقة» (eidolo)، وحدود اختراع الصور (eidolopoiikê). وهو يقدم هذه، إلى حد ما، على أنها فعالية منتجة للنسخ، فاعلية تتَّبع المسرحة نفسها التي تظهر في حكاية بليني عن ميلاد الفن. لن يكون من قبيل الخيال المفرط أن نتصور أن أفلاطون كان سيعلق باستخدام الألفاظ نفسها على قصة بوتاديس التي تصدر عن الذهنية العتيقة نفسها، تلْة الذهنية الشرقية للصورة البديلة. فعند بليني، كما هي الحال في محاورة **السفسطائي**، نجد أنفسنا في مواجهة الحدود التي تفصل إنتاج الصور عن السحر. لا يتحدث أفلاطون أبدًا بشكل مباشر عن أسطورة الظل بوصفها أصلًا للتمثيل الفني (بالنسبة إليه، الانعكاس المرآتي هو الذي يفسر وضعية اللوحة بوصفها محاكاة) ولا عن إبداع نسخ استعطافية، لكنه لا يبدو أنه جاهل تمام الجهل بالتقاليد الكامنة وراء حكاية بليني. كل ما في الأمر، في حين أن التقاليد (الشرقية وحتى اليونانية العتيقة) المؤدية إلى بليني تركب فيما بين الأفكار المتعلقة بميلاد النسخ المحرفة ومنزلتها، وتلك التي تتمتع بالوجود الحقيقي (مثل الشبه similitudo ex argila، الذي أعطى للظل جسده)، فإن أفلاطون يسعى لتعريف الصورة بوصفها مجرد كائن مظهر. إذا كانت الصورة (ظل، لوحة، تمثال)، بالنسبة للتقليد المنحدر من بليني، هي **آخر الذات**، فإن الصورة (ظل، انعكاس، لوحة، تمثال) عند أفلاطون هي الذات عينها في حالة نسخة، إنها **الذات في حالة نسخة مضاعفة**. إذا كانت الصورة «تقبض على» النموذج باستنساخه (تلك هي الوظيفة السحرية للظل)، فإنها، عند أفلاطون، تعطي شبهها بتمثيله (هذه هي وظيفة المحاكاة للمرآة).

تلح محاورة **الجمهورية**، مثلها مثل محاورة **السفسطائي**، على هذا التمييز. تُطرح المسألة في المحاورة الأولى:

(1) J.-P. Vernant, Religions, histoires, raisons *(Paris, 1979), pp. 105-37; G. Sörbom,* Mimesis and Art: Studies in the Origins and Early Development of an Aesthetic Vocabulary *(Uppsala, 1966), pp. 152-63; D. Freedberg, 'Imitation and its Discontents', in T. W. Gaehtgens, ed.,* Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des xxviii. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, *15-20 July 1992 (Berlin, 1993), ii, pp. 483ff.*

«والآن، لتبحث هذه المسألة: ما الهدف الذي يستهدفه الرسام بالنسبة إلى كل شيء؟ أهو محاكاة شيء حقيقي كما هو موجود أو شيء ظاهر كما يظهر؟ أهو يقلد المظهر phantasmata أم الحقيقة alétheia؟

- إنه يحاكي شيئًا ظاهريًّا.

- وإذن فالفن القائم على المحاكاة (mimetiké) بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا كان يستطيع أن يتناول كل شيء، فما ذلك، على ما يبدو، إلا لأنه لا يلمس إلا جزءًا صغيرًا من كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا صورة eidolon». (*La République,* 598)

في المحاورة الثانية، يصبح التمييز قائمًا:

«- ولكن بالنسبة للفن الذي يصنع نسخة محرفة phantasma بدل النسخة المطابقة eikona، ألا يصحّ أن ندعوه حينئذ فن النسخ المحرفة؟

- صحيح تمامًا.

هذان إذن الشكلان اللذان ذكرتهما لفن صناعة الصور (eidolopoiike): فن النسخة (eikastiké)، وفن النسخ المحرفة (phantastiké)». (*le Sophiste.* 236a,c)

يمكننا أن نضيف إلى ما جاء في هذه المحاورة، أن فن النسخ يمثل المحاكاة الأفلاطونية، بينما فن النسخ المحرفة فيتعلق بفن العرافة القديم[1].

في محاورة الجمهورية، هناك مقطع شهير يجسد أحسن تجسيد الصعوبات التي يطرحها هذا التمييز. يتخذ هذا المقطع بالنسبة إلينا أهمية بالغة لكونه يطرق مباشرة استعمال الظل في التمثيل التصويري. في هذا المقطع، ينتقد الفيلسوف «الإزعاج» الذي يحدثه التمثيل في نفوسنا:

«وهذا الضعف في طبيعتنا (pathêma) هو الذي يستغله الرسم بالظل (skiagraphia)، وفنون الدجالين (thaumatopoia) وغيره من أنواع الخداع البارعة، التي يكون لها في نفسنا تأثير أشبه بتأثير السحر

(1) فيما يتعلق بمفهوم السيمولاكر انظر تحليلات دولوز في منطق للعنى:
G. Deleuze, Logique du sens, (Paris, 1969), pp. 292- 307.

(*la République,* 602d) .«(goêteia)

هذه الجملة التي كثيرًا ما كانت موضع تعليق[1]، تظل غامضة. فيم كان أفلاطون يفكّر عندما كان يقارن «الرسم بالظلال» مع السحر؟

يمكننا أن نقرأ المقطع قراءتين مختلفتين، مادام اللفظ الذي يستخدمه أفلاطون للدلالة على الرسم بالظلال (skiagraphia) يدل، على الأقل، على معنيين[2]. المعنى الأول، وهو الأقدم، هو الذي يستعمله فيه أثيناغور كي يحكي قصة فتاة كورانثوس ووالدها. يوافق لفظ (skiagraphia) عنده العبارة اللاتينية التي يستعملها بليني umbra hominis lineis circumducta («المحيط المرسوم للظل البشري»). إذا كان أفلاطون يستعمل هنا هذا اللفظ بهذا المعنى، فإن ذلك يدل على أنه يعزل، من بين إمكانيات التعبير التصويري، أكثر هذه الإمكانيات قدمًا، وأعني تصوير/ظل الأصول، محملًا إياه دلالة شبه سحرية. على هذا فإن خداع الرسم بالظلال سيكون عائدًا لمفهوم عن الصورة بوصفها نسخة محرفة.

المعنى الثاني الأكثر «حداثة» لكلمة (skiagraphia) هو معنى «الرسم المنظوري» بَلْهَ الرسم الخداع[3]. بنية هذه الكلمة المركبة تعني «رسمًا بالظلال» (skia-graphia)، وهي تجد تفسيرها في أن هناك داخل هذه الصورة الخادعة، إسقاطًا للظلال وفق علة هندسية، مما يزيد من، أو يولد الطابع التوهيمي للتمثيل. في هذه الحال، فإن السحر الذي يشجبه أفلاطون لا تكون له أي علاقة بسحر النسخ المحرفة، وبالصور eidola العتيقة، وإنما سيدل، على العكس من ذلك، على الطابع الخادع لوهم المحاكاة.

---

(1) انظر على وجه الخصوص: جاك دريدا:

J. Derrida, La Dissémination (Paris, 1972), pp. 174-175.

(2) المصادر التي تتعلق بهذه المسألة العسيرة موجودة في:

J. J. Pollitt, The Ancient View of Greek Art, pp. 247-253.

غالبًا ما تلاقي تأويلاتها اعتراضات. انظر خلاصة هذه المسألة في هامش ج-م كروازيل Croisille لكتاب بليني القديم، التاريخ الطبيعي.

Pline l'Ancien, Histoire Naturelle. Livre XXXV (Paris, 1985).

انظر كذلك:

V. J. Bruno, Form and Color in Greek Painting (New York, 1977), pp. 23-44;

وكذلك:

W. Trimpi, Muses of One Mind. The Literary Analysis of Experience and its Continuity (Princeton, 1983), pp. 100103- et 114-129.

(3) E. C. Keuls, Plato and Greek Painting (Leyde, 1978), pp. 72-87.

بما أن هناك استحالة لتبني هذه القراءة بدل الأخرى، فمن المستحسن أن نفكر في دلالة هذه الصعوبة ذاتها. فهي تتولد في نظرنا من كون «الصورة المحرفة» ترجع إلى «السحر» مثلها مثل «النسخة»، مع فارق واحد أنه في الحالة الأولى يتعلق الأمر بسحر استبدال، وفي الثانية بسحر التشابه. وهذا يعني أيضًا أن «سحر التشابه» الذي تُولده المحاكاة، يمكنه (وقد نذهب إلى القول: **يجب عليه**) أن يمتص إسقاط الظل، بتحويله من حامل لصورة محرفة إلى عرَض من أعراض التشابه ذاته.

3. مرحلة الظل ومرحلة المرآة

- لماذا يوجد ظل هناك؟ (نُحدِث ظلًّا عن طريق اليد)

- يجيب الطفل غال (5 سنوات): **لأن هناك يدًا.**

- لماذا هو أسود، هذا الظل؟

- **لأن... لأن لدينا عظامًا.**

من خلال دراسته، سنة 1927، للتفسيرات التي يعطيها الأطفال لأصول الظل، أثبت جان بياجي Jean Piaget وجود أربع مراحل. يدل جواب الصغير غال الذي ذكرته في استهلال هذا الفصل، على أنه في سن الخامسة على وجه التقريب، يكون الطفل قد أدرك أن الظل هو ظل شيء (اليد)، وأنه راجع لكون الشيء غير شفاف (العظام). غير أن هذا التفسير لم يُرضِ بياجي: في هذه المرحلة الأولى، يُدرك الظل على أنه نتيجة مصدرين، مصدر داخلي (يصدر الظل عن الشيء، وهو جزء من الشيء)، ومصدر خارجي (يصدر الظل عن اليد، عن ركن مظلم في الغرفة إلخ.). لن يُعتبر الظل ناتجًا عن الشيء وحده إلا في سن 6-7. سيكون حينئذ جوهرًا صادرًا عن الشيء، وذلك من غير توجّه معين. ابتداء من المرحلة الثالثة (حوالي 8 سنوات) يعرف الطفل، على العكس من ذلك، التنبؤ باتجاهات الظلال. بل إنه يعرف القول إن الظل يتولد حيث لا وجود للضوء. ولكن، خلف هذا التفسير، الصحيح ظاهريًّا، نتبين «النزعة الجوهرية» للمراحل الأخيرة: لا يزال الظل، بالنسبة للطفل، صادرًا عن الشيء، لكنه صدور يطارده الضوء، فيكون مرغما على التوجه إلى الاتجاه المعاكس لمصدر الضوء. حوالي

سن 9 سيتحقق الطفل أخيرًا أن الظل ليس جوهرًا طرده الضوء وراء الشيء، وسيصبح حينئذ مجرد مرادف لغياب الضوء[1].

هناك جوانب مثيرة في التصور نفسه للتجربة عند بياجي. سأذكر جانبين. الأول هو سنّ الأطفال الذين تم استجوابهم، والتي تبدو لنا سنًا متقدمة نسبيًا. فهل صحيح أن لا وجود لـ «مرحلة الظل» قبل سن 5؟ يبدو لنا هذا التساؤل مشروعًا خصوصًا، وأن جاك لاكان Jacques Lacan، ينتبهنا، في دراسة ظهرت نحو عشرين سنة بعد دراسة بياجي، أن الطفل يتعرّف صورته في المرآة على أنه كذلك منذ سن 6 أشهر. والعلامات، التي غالبًا ما تظل خرساء، التي تخلّفها لذة هذا التعرّف تدوم إلى حدود 18 شهرًا. هذا ما يطلق عليه لاكان «مرحلة المرآة» التي يعني بها «وضعية نموذجية» يظهر فيها «المستوى الرمزي» و«يتجلى الأنا في شكل أولي، قبل أن يتموضع في جدلية التطابق مع الآخر»[2].

بودّنا إذن أن نستنتج أن الطفل يتعرّف صورته في المرآة قبل أن يتساءل عن ماهية الظلال. إلا أن هذا الاستنتاج، رغم تسرعه، يدفعنا إلى طرح سؤال ثان تثيره، هو كذلك، تجربة بياجي. لا يظهر أن عالِم النفس قد أولى اهتمامه، عند قيامه بالتجربة، لردود فعل الطفل أمام ظله هو نفسه. ولم يظهر السؤال حول هذه النقطة إلا مرة واحدة:

بيّنا لستابي (5 سنوات) ظله على الأرض: ظلٌ هناك؟

- نعم، إنه الكرسي هو الذي أحدثه[3].

الجواب مثير لما يتسم به من محدودية. لا يميز الطفل ظله على الأرض، وهو يتجاهل السؤال بنقله إلى موضوع آخر. ما تفسير ذلك؟

أعتقد أن هناك إجابتين متكاملتين. تتولد الأولى عن الظرفية الواقعية للإسقاط، والثانية تتعلق بمنزلة «مرحلة الظل» ذاتها. يمكننا أن نتأسف لكون بياجي لم يصف بما فيه الكفاية ظروف مقابلاته. إلا أننا يمكن أن نتخيل مع ذلك أن حرج الطفل من تعرف نفسه في الظل راجع إلى أن الظل

(1) J. Piaget, *La Causalité physique chez l'enfant* (Paris, 1927), pp. 203-18. (The dialogue quoted in the introductory quotation to this sub-chapter is taken from the same work, p. 205.)

(2) J. Lacan, *Ecrits i* (Paris, 1966), pp. 89-97, first published in 1949.

(3) *Piaget,* La Causalité physique, *p. 207.*

يقع على الأرض، في حين أنه، هو، يظل واقفًا، أو، من المحتمل أنه جالس على الكرسي. لو أظهر له ظله وقد أسقط عموديًا على جدار، فمن المحتمل جدًا أن ردّ فعله سيكون مخالفًا. فكونه يدرك بسرعة إسقاط الكرسي (الذي يمكن أن نظن أنه كان جالسًا عليه) **والكرسي وحده**، يجد تفسيره أساسًا في عنصر يظهر لنا أنه يشكل جوهر «مرحلة الظل» مقابل «مرحلة المرآة». إن هذه المرحلة الأخيرة، كما قال لاكان، تتعلق أساسًا بتمثُّل **الأنا**، بينما يتعلق الظل أساسًا بتمثل **الآخر**. إذا علمنا ذلك، نفهم لماذا وقع نرجس في عشق صورته المرآتية وليس في عشق ظله. كما أننا سنفهم لماذا كان موضوع الإسقاط المغرم للفتاة عند بليني هو ظل الآخر (الحبيب). ما من شك في أننا نجد أنفسنا أمام اثنين من السيناريوهات يختلفان من حيث الجوهر والأصل والحكاية. وبالفعل، يتعلق الأمر بنمطين متعارضين (ولكن بالإمكان أحيانًا إيجاد علاقة بينهما) للعلاقة مع الصورة ومع التمثيل. أقترح الآن، بشكل موجز، ضبط هذه التداخلات وهذه الأنماط التي ستتاح لي الفرصة للعودة إليها طوال هذا العمل.

مرة أخرى أدعو إلى إعادة قراءة نص أساس:

«يريد الشاب أن يروي ظمأه: غير أنه يشعر أن عطشًا جديدًا يلمّ به، كلما شرب، وهو مفتون بصورته التي يراها في الموجة، يتحمس لوهم من غير جسد، يحسب جسدًا ما ليس إلا ماء، فينبهر لنفسه، يظل بلا حراك، ووجهه هادئ مثل تمثال نحت في رخام باروس. ممتدًا على الأرض، يتأمل عينيه، نجمتين، وشعره الجدير بباخوس، وليس أقل جدارة بأبولون، يتأمل خديه الناعمين، ورقبته العاجية، وفمه الجميل، ولونه الذي يجمع بين البريق وبياض الثلج. في النهاية، إنه يعجب بكل ما يجعله محط إعجاب. ليس من شك في أنه يرغب في نفسه. إنه العاشق والمعشوق، وهو الغاية التي تتجه نحوها أمنياته. النيران التي يود أن يوقدها هي ما به يحترق. كم مرة يمنح قبلات بلا جدوى لهذا النبع الماكر! كم مرة يغرق ذراعيه وسط المياه، كي يقبض على رقبته التي يراها فيها، من غير أن يتمكن من الوصول إليها. ماذا يرى؟ لا يعرف. إلا أن ما يراه يهلكه، الخطأ نفسه الذي يخدع عينيه يثيرهما. أيها الفتى الساذج، لماذا تصرّ بعناد ومن غير جدوى على إدراك صورة هاربة؟ ما تبحث عنه لا وجود له. الشيء الذي تحبه، أدر وجهك وسيختفي. ما تراه ليس إلا ظل صورتك، ista repercussa quam cernis, imaginis umbra est، إنها لا شيء

في ذاتها nilhabet ista sui، معك تأتي، ومعك ترحل[1].



الشكل 3

جيرولامو موتشيتو Girolamo Mocetto، **نرجس متحف جاكمار أندري**، باريس. (تصوير بولوز).

من الضروري أن نولي الانتباه إلى المعجم: يُفتتن الفتى (من غير أن يعلم) بصورته، أو بالأحرى بشكل صورته (جمالها) (imagine forma).

(1) اقتباسات كتاب **التحولات** تعتمد الترجمة الفرنسية:
G. Lafaye: Ovide, Les Métamorphoses (Paris 1985).

يتأملها في بداية تردد، كما لو كانت عملًا فنيًا. يقف أمامها مذهولًا مشلول الحركة، فيغدو هو ذاته مثل تمثال، وتغدو الصورة المعكوسة رسمًا. المؤلف هو الذي يطمئننا بأن هذه الصورة ليست إلا وهمًا لا جسد له (spessine corpore)، صورة محرّفة، ظل صورة (imaginis umbra)، عدم (nil). كل هذا لا يعني أن نرجس وقع في حب «ظله». عكس ذلك: في النص يأتي «الظل» في خاتمة قائمة ألفاظ تدل على الصورة اللايقينية[1]، وهو يتقدم بالكادّ «اللاشيء» nil كي يوحي بالضبط بما هو أقل ضياء، بما هو مظلم لا واقعي في رؤية قاع الماء.

أبرز الفنانون الذين رسموا، خلال القرون الموالية، أسطورة نرجس، أبرزوا بالأحرى الطابع المشرق للانعكاس المرآتي (الشكل3)، لكنهم تجنبوا تمثيل «الظل» الذي لم يكن عند أوفيد Ovide إلا استعارة. لا أعرف إلا استثناءً واحدًا، وكانت طريقة الفنان في هذه الحال طريقة مثلى ودالة في الوقت نفسه. يتعلق الأمر بنقوش أنتونيو تومبيستا Antonio Tempesta لتمثيل **تحوّلات** أوفيد (الشكل 4). نرى فيها نرجس منحنيًا على النبع، عطشان. لا نتمكن من رؤية انعكاسه، لكن، يمكننا أن نبنيه خيالًا كصورة عكرتها موجة وجه. وما نراه، في جزء منه فحسب، هو الظل الذي يلقيه الفتى على ضفاف النبع. ومع ذلك، فالظل يتوقف في المكان الذي يتحول فيه إلى «صورة». في منظومة إسقاط المستوى الأمامي، يكون الظل هو ما كان ينبغي أن يكون انعكاسًا في منظومة انعكاس المستوى الثاني. ما دام تمثيل هذا المقطع، هذا التحول ,ista repercussa, quam cernis imaginis umbra est يكاد يكون مستحيلًا، فضل تومبيستا أن يطرقه باللجوء إلى حذف أحد هذه الحدود. ومع ذلك، فمن المهم أن نلاحظ أن هذه النقوش تمثل الجزء الأول من الحكاية، ذلك الجزء الذي لا يعرف فيه نرجس ما يراه، إنه هو ذاته (quid uideat, nescit). هناك في الجانب الأقل ضياء للظل هامش شك. ماذا لو كان هذا «الظل» «آخر»؟

(1) J. Novakova, Umbra, p. 40.



الشكل 4

أنطونيو تومبيستا Antonio Tempesta، **نرجس**، اللوحة 28 من طبعة **التحولات** لأوفيد.

مأساة تحديد الهوية لا تتم إلا في الأبيات التالية:

«كائن يفتنني وأنا أراه. لكن هذا الكائن الذي أرى والذي يفتنني، لا أستطيع الوصول إليه. ما أشدَّ الخطأ الذي يعاكس عشقي جسامة. ما يزيد من الألم، أنه ليس بيننا لا بحر شاسع، ولا طرق طويلة، ولا جبال ولا أسوار ببوابات مغلقة. قليل من الماء يفرق بيننا. هو أيضًا، يرغب في احتضاني، لأنني كل مرة أمد فيها شفتي نحو هذه المياه الصافية من أجل قبلة، يحاول هو أن يرفع فمه نحوي. يظهر أن بإمكاني أن ألمسه، حاجز بسيط يقف وحده في طريق عشقنا. مهما كنتَ، لتأتِ إلى هنا. لماذا، أيها الفتى الذي لا نظير له، لماذا تتلاعب بي؟ إلى أين تهرب عندما أبحث عنك؟ بالتأكيد ليس صورتي ولا عمري هما اللذان يمكن أن يجعلاك تلوذ بالفرار؟ حتى الحوريات أحببنني. محيّاك الودود يعدني بالآمال. عندما

أبتسم لك، تبتسم لي. أحيانًا كنت أرى دموعك تسيل عندما كنت أنا أبكي. تستجيب لإشاراتي بحركة من رأسك، من حركة فمك الجميل أفهم أنك ترسل إليّ كلمات لا تبلغ مسامعي. لكن هذا الفتى هو أنا (Iste ego sum). لقد أدركت ذلك، وصورتي (imago) لم تعد تخدعني. أحترق حبًّا لنفسي. أوقد الشعلة التي أحملها في حضني. فما العمل؟» (**التحولات** (Métamorphoses, III, 446-465

الجزء الأول من حكاية نرجس كان سكونيًا، أما الثاني فحركي. لذة العين (et placet et uideo) لم تتمكن من أن تتحول إلى لذة احتضان (cupit ipse teneri). العين تخدع، وحجة الواقع التي كان عليها أن تأتي عن طريق اللمس، لا تحصل. في هذا المجهود للتجاوز الذي يصفه أوفيد، وهو بحق رقصة بالي يؤديها اثنان، ما يزال نرجس يعتقد أن الصورة هي آخر. والبحث غير المجدي الذي يسعى إلى تحويل **الرؤية** إلى **احتضان** ينتهي بمأساة، في لحظة النشوة التي يبلغ فيها البطل، أخيرًا، «مرحلة المرآة». لا تخدعه الصورة (imago)، فهي لم تعد «ظلًّا»، لم تعد **الآخر**، وإنما هي الذات: «هذا أنا»/ Iste ego sum.

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن معظم الترجمات والتأويلات الوسطوية لأسطورة نرجس عملت، على رغم كل شيء، على الإبقاء على اللعبة الدلالية بين «ظل» و «صورة منعكسة». وقد ظل اللفظان لمدة طويلة يتبادلان الدور. وهكذا، في قصيدة لبرنار دي فينتادور Bernard de Ventadour، كي لا نسوق إلا مثالًا واحدًا[1]، نقرأ «رأى نرجس ظله، فأحبه أكمل حبّ، ومات من شدة حبه الجنوني» (vi sa ombra e l'amet totentier/... e per fol'amor mori...). لا شك أنه كان في نية الكاتب أن يقترح لعبة تعتمد الجناس اللفظي (ombra/amor/mori)، مما من شأنه أن يحوّل الثنائي المعجمي صورة/ظل إلى اكتشاف شعري يفيض دلالات.

إن الخلط المعجمي بين الظل والانعكاس ليس مثمرًا على رغم ذلك، اعتبارًا للتمثيلات التصويرية للأسطورة كما ينقلها أوفيد، ونظرًا لكون أقنومي الصورة، في المجال البصري، يتمايزان بمعطياتهما البصرية والأنطولوجية: فالظل يمثل مرحلة الآخر، والمرآة مرحلة الأنا. سبق لنا أن رأينا الحيلة

(1) Bernard de Vantadour, Quant vei la lauzeta mover, dans: L. Vinge, The Narcissus Theme in Western European Litarature up to The Early 19th Century (Lund, 1967), p. 66 -67.

التي يمثل بها تومبيستا (الشكل4) المرور من حالة إلى أخرى. اعتبارًا لندرة التجارب من هذا القبيل، يظهر لنا أن من المفيد أشد الإفادة أن نقرب منها تجربة تقف عند حدود التأويل البصري لأسطورة نرجس (الشكل5).



الشكل 5

الإيغوويست، ملصق إعلامي لعطر شانيل بهذا الاسم، باريس، 1997.

يمكن تسليط الضوء على الأصول والدلالات العميقة للصورة الإعلانية من خلال مقاربة تأويلية ليست بعيدة عن تأويل الأساطير أو الكلمات البارعة. في مثالنا، نرى شابًا خرج للتو من حمامه يصارع ظله الخاص من أجل الحصول على زجاجة الماء المعطر. السيناريو المقترح هو بالضبط عكس ذلك الذي يقدمه الجزء الثاني (الجزء الحركي) من أسطورة أوفيد. لم تعد رقصة بالي تحديد الهوية بين الإنسان وصورته تتمركز حول الحب، وإنما حول التنافس. والحقيقة -وهذا ما ندركه بسرعة- أن الصراع لا يقوم حول علاقة هوية، وإنما حول علاقة غيرية. نرجس هذا العصر (**الإيغوويست**) يغار من ظله هو ذاته. فهذا الظل، هو بالفعل «آخرُ» عملاقٌ بإمكانه ربما أن يسرق منه موضوع لذته وسلاح إغوائه الذي هو زجاجة ماء معطر. يؤكد الفنان الذي رسم الملصق الإعلاني على غيرية الظل بالضرورة، وذلك عبر التفاوت بين حركات الشاب وحركات نسخته. وفي الواقع، نحن أمام خدعة محبوكة. الاتصال على الأرض بين الشاب والظل يوحي بانتمائهما المتبادل، والوضع الحركي للجزء العلوي لجسديهما، الشديد الاختلاف، يمثل (على المستوى المموه) فكرة الصراع مع «الآخر».

نحن هنا أمام سيناريو أسطوري منحرف، يمكن بناء أصوله دون صعوبة كبيرة. ما من شك أن هذا الفتى قد كان، لحظةً فيما قبل، في وضع نرجسي من الدرجة الأولى. فحالما خرج من حمامه، أمام المرآة، كان يود أن يستعمل الماء المعطر المفضل لديه. وإن فكرة المواجهة مع نسخته بغية الاستحواذ على الموضوع المبجّل لن يكون لها الوقع نفسه على الجمهور لو كانت هذه النسخة هي الذات نفسها (وهي هنا الانعكاس المرآتي للشاب). كان على الفنان صاحب الملصق الإعلاني أن يحوّل بالضرورة الهويةَ غيريةً. لتحقيق ذلك، كان ينبغي إخراج الفتى من حمامه وتحويل الانعكاس المعتاد في المرآة إلى إسقاط أسود مهدّد. يدافع **الإغوويست** عن الماء المعطر -وهكذا يتأكد تفرد المتنوج في أوجه- ضد أيّ «آخر»، حتى ولو كان ظِلّ الذات. فضلًا عن ذلك: إن صاحب هذا الملصق الإعلاني، إثباتًا منه لدراية فائقة في التلاعب بالصور، فإنه يركز الانتباه على قيمة الرغبة في الموضوع-السلعة، من حيث إن هذا الموضوع هو الوحيد في المشهد كله، الذي يتضاعف بفعل انعكاس مرآتي وليس عن طريق إسقاط الظل. زجاجة الماء المعطر (التي يمكن قراءة اسمها مرتين داخل الصورة، كما لو كانت في حالة ازدواجية حقيقية وخاصة) هي موضوع رغبة من حيث إن «الانعكاس» يعرضها على أنها أكثر أهمية من الظل، وأكثر حقيقة من المرآة:

وباختصار، إنه يعرضها كما لو كانت «ذاتًا».

يكاد يكون من غير المجدي أن نذكّر أن هذا النوع من التعامل غير ممكن اللهم إلا داخل ثقافة تقدس السلعة وتعبدها من ناحية، ومن ناحية أخرى، ثقافة تبني هي ذاتها تنظيماتها البصرية الخاصة انطلاقًا من الاكتشاف العظيم للصورة الفوتوغرافية. لكن، يتعلق الأمر هنا بجانب ستسنح لنا الفرصة أن نعود إليه فيما بعد.

***

في تاريخ التمثيل الغربي، شكّل فكر أفلاطون ضربة أولى لمرحلة الظل، التي كانت تجسدها، وبطريقة غير مواقتة لعصرها، حكايات بليني حول ولادة فنّي الرسم والنحت. انطلاقًا منه ستصبح أداة المحاكاة هي المرآة، وليس الإسقاط عن طريق أجسام توسطية. ومع ذلك، سيظل الإسقاط أساسيًّا عند مساحة ثقافية بأكملها. سيكون من الصعب تفسير التمثيل الشرقي (والأمر ما زال كذلك) من غير استمرار هذا المبدأ. إذا أردنا كتابة هذا التاريخ سيتطلب منا ذلك كتابًا آخر، ومن دون شك، مُؤلّفا آخر[1] هدفي هنا أكثر تحديدًا. يتعلق الأمر بإقامة تاريخ أثر داخل التمثيل الغربي.

اكتشف التمثيل الغربي مرحلة المـرآة[2]، فلسفيًا، عند أفلاطون، وشعريًّا، عند أوفيد -كما حاولت أن أبيّن- كتحويل/تجاوز لمرحلة الظل. ومع ذلك، فينبغي انتظار عصر النهضة كي نشهد ميلاد النظرية الأولى في الفن التي تتبنى صراحة النموذج المرآتي.

في الكتاب الأساس للرسم في العصور الحديثة الذي يحمل عنوان **في فن الرسم** (De Pictura) لليون باتيستا ألبيرتي Leon Battista Alberti (1435) يمكننا أن نقرأ:

«اعتدت أن أقول لأصدقائي إن مخترع فن الرسم، بتعبير الشعراء، ربما كان نرجس الذي تحوّل إلى زهرة، وذلك لأنه من الصواب القول إن

(1) On pourra lire, en guise d'introduction: T. Junichiro, Éloge de l'Ombre (1933), tr. fr. par R. Siefferet (Paris, 1977).

(2) بالنسبة إلى الدور الذي لعبته أسطورة أوفيد في تشكل التمثيل الغربي، انظر:
H. Damisch, 'D'un Narcisse l'autre', *Nouvelle Revue de psychanalyse*, xiii (1976), pp. 109-46; S. Bann, *The True Vine: On Visual Representation and Western Tradition* (Cambridge, 1989), pp. 105–56.

فن الرسم هو زهرة كل الفنون، لذا فإن حكاية نرجس تلائم أتم الملاءمة فن الرسم. وهل فن الرسم شيء آخر اللهم إلا فن تقبيل صفحة نبع مياه؟ كان كوينتيليان يعتقد أن الرسامين الأوائل قد اعتادوا أن يخطوا محيط الظلال تحت أشعة الشمس، وقد تطور هذا الفن بما تمت إضافته إليه»[1].

ينبغي أن نلاحظ أن النصّ المؤسس لفن الرسم الجديد يضع بوضوح شديد مقابلَ «مرحلة الظل»، «مرحلةَ المرآة». عندما يقتبس ألبيرتي حكاية بوتاديس كما هي في رواية كوينتيليان، فإنه يوحي لنا أن «إحاطة الظلال تحت أشعة الشمس» في نظره، لم تكن تعدُ «فنًا حقيقيًا» (حتى كوينتيليان كان يوحي بذلك): الفن الحقيقي سيتطور فقط «بما ستتمُّ إضافته إليه». بعيدًا عن هذا المقطع، سيصبح الانفصال عن التراث القديم أكثر جذرية:

«لسنا بصدد رواية خرافات، مثلما كان يفعل بليني، وإنما نؤسس من جديد نظريًا لفن الرسم (artemnovissime recenseamus /di nuovo fabrichiamo una arte) الذي لم يُكتب عنه حتى الآن، على حدّ علمي، بهذه الطريقة»[2].

إن مؤلف فن الرسم على وعي بأن النظرية الجديدة للفن الجديد، الموضوعة تحت اسم نرجس، هي اكتشاف «شخصي»، إلا أنه يصرّ على أن يبيّن لنا أنها صدرت عن وسطٍ يهيمن عليه الفكر والحوار المطبوعان بالطابع الإنسانوي. من المحتمل أن هذه النظرية نتجت عن قراءة متنبّهة، قام بها ألبيرتي وأصدقاؤه، للجزء الأول من أسطورة أوفيد، حيث يتأمل نرجس صفحة مياه النبع كما لو كانت لوحة فنية. انطلاقًا من هذه القراءة، سيقترح علينا ألبيرتي مفهومًا جديدًا عن الصورة المرآتية. وستغدو هذه نتيجة فعل إيروتيكي[3] (كانت كذلك عند بليني). بيد أن هذا الفعل يعني الذات وليس الآخر. في كتاب فنّ الرسم، يقابل احتضان المرآة (amplector/abracciare) إحاطة الظل (circumscribere/circonscri-vere). ابتداء من عصر النهضة، فإن فن الرسم الغربي سيغدو بشكل صريح ثمرة حب الذات.

---

(1) ألبيرتي، الصورة (1435) الترجمة الفرنسية:
L. B. Alberti, De la Peinture/De Pictura (1435), tr. fr. J. L. Schefer Paris, 1992, p. 135.

(2) L. B. Alberti, De Pictura, livre II.

(3) Cl. Nordhoff, Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und des 17. Jahrhunderts (Münster/Hamburg, 1992); C.L. Baskins, 'Echoing Narcissus in Alberti's Della Pittura», The Oxford Art Journal, 16 (1993), pp. 2533-; N. E. Land, «Narcissus Pictor» in: Source, XVI (1997), pp. 10-15

ليس من غير المجدي أن نلاحظ أن جيورجيو فاساري Giorgio Vasari، عند الفترة التي عزم فيها كتابة **تاريخ فن الرسم** (1550,1568) وجد نفسه في حرج أمام تصادم نموذجين[1] سعى إلى التوفيق بينهما في نموذج ثالث، ولكن دون جدوى. عن طريق قراءة متسرعة لبليني (وهي قراءة تمت بشكل واضح عبر منظور ألبيرتي)، اقترح سيناريو للأصل كما يلي:

«حسب بليني، فإن هذا الفن قد وصل إلى المصريين بفضل ليديان جيجيس Gigès. كان جالسًا بالقرب من موقد، وكان يرى ظله وقد أسقط على الجدار، وفجأة، عن طريق قطعة فحم، ثبّت حدود الظل على الجدار. وبعده، حسب بليني دائمًا، تمّ الاقتصار لمدة طويلة، على هذه الخطوط وحدها من غير ألوان»[2].

(1) نلفي المضايقة نفسها، لكن مع حل مخالف، عند يوهاشيم فون ساندرارت:
Joachim von Sandrart, L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste (Nuremberg Francfort, 1675 -1679) T. I., p. 67-.

انظر فيما يخص هذا الموضوع:

O. Bätschmann, Nicolas Poussin. Dialectics of Panting (Londres, 1990), 45-46.

(2) G. Vasari, *Le Vite* (Florence, 1878), i, p. 218; French translation under the supervision of A. Chastel (Paris, 1989), i, p. 217.



الشكل 6

جيوفاني فاساري Giorgio Vasari، **أصل الرسم**، جدارية، 1569-1573، فلورنسة.

يمثل فاساري مَن أبرز هذا الفعل الأصلي في إحدى اللوحات الجدارية في محل سكناه في فلورنسة (الشكل6)[1]. ليس من العسير أن نرى في هذه الصورة جمعًا ملفقًا بين أسطورتي ألبيرتي وبليني. الصعوبة الكبرى للسيناريو الذي يتخيله فاساري تمثُل في شبه استحالة أن يتمثل المرء إنجاز صورة ذاتية أمامية بفضل تقنية الظل المحاط. النتيجة الظاهرة على جدار المنزل في فلورنسة هي بصمة لا شكل لها ولا شبيه. في أسطورة بليني تم إدراك الشبيه عن طريق الظل المحاط لكون النموذج والصانع شخصين متمايزين. كانت الصورة/الظل شبهًا **بالآخر** (وليس بالذات)، وكان الشبه يتجلى في شكل **جانبي**. وهذا ما تم إدراكه من طرف جميع الفنانين الذين أرادوا أن يمثلوا أسطورة بليني أو أسطورة كوينتيليان، بدءًا من موريلّو Murillo، أول فنان حديث، على ما يظهر، خصص لوحة لهذا الموضوع (الشكل 7). أما الصورة/الانعكاس، وهي التي تجسدها أسطورة أوفيد (الشكلان 3 و4)، ويستعيدها ألبيرتي باعتبارها استعارة عن فن الرسم، فهي، على العكس من ذلك، تمثيل مواجِه أمامي في معظم الحالات. إن علاقة المواجهة مع المرآة هي علاقة مع الذات، مثلما أن العلاقة الجانبية علاقة مع الآخر[2].

بيد أن صورة «أصول الفن» التي صاغها أول مؤرخ للفن (الشكل 6) تشمل، إلى جانب التباسها، عبرة: إن الفن الذي يريد فاساري كتابة تاريخه هو الذي دمج مرحلة الظل في مرحلة المرآة.

(1) F. H. Jacobs, 'Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence', The Art Bulletin, 66 (1984), pp. 397417-; J. Albrecht, 'Die Häuser von Giorgio Vasari in Arezzo und Florenz', in: E. Hüttinger (éd.), Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart, (Zurich, 1985) pp. 83 -100.

(2) ما زلنا في حاجة إلى دراسة فينومينولوجية كاملة لهذين النوعين من التمثيل، انظر مع ذلك: M. Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text* (The Hague and Paris, 1973), pp. 37–49; O. Calabrese, *La Macchina delle pittura* (Bari, 1986); R. Tefnin, 'Regard de Face – Regard de profil. Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles*, xvii (1995), pp. 7–25; and F. FrontisiDucroux, *Du Masque au visage* (Paris, 1995), pp. 79–130.

الفصل الثاني

ظل اللحم

لوحة موريلّو، التي تمثل أصول فن الرسم (الشكل7)، ربما كانت قد رسمت، حسبما تناقلته الرواية، بمناسبة تعيين الرسام الإسباني، سنة 1660 ككَبير مايوردومو mayordomo أكاديمية الرسم في إشبيلية[1]. ومن المحتمل أنها تمثّل، ليس الحكاية المظلمة لبليني، وإنما صيغتها التي يشير إليها مؤلّف كوينتيليان المؤسسة **الشفوية** (X, II, 7): الشخوص -تجمّع من الرجال على ما يظهر- يوجدون بالخارج، ساعة الشفق التي تمدد الظلال. على جدار اكتسحته الأعشاب (علامة على التقادم وعلى الهجران) يُسقِط اثنان، من بين هؤلاء الرجال، ظليهما. تكشف الصورتان الجانبيتان أن الفنان قد قام بدراسة معمقة للظل الذي تم إسقاطه، والذي نرى أنه تضاعف وانحل إلى جزأين: جزء أكثر كثافة وآخر شاحب، وهذا أمر لا تشير إليه النصوص القديمة. ما من شك في أن الأمر يتعلق بشيء ظهر في غير أوانه، ما دامت هذه الطريقة تعكس التمكن من معرفة تعود بالأحرى لزمن موريلو عوض زمن البدايات. هنا، أحد الشخوص يَمثُل وهو يحيط بقلمه ظل الآخر.

لكن هذا المشهد لا يحتل إلا نصف اللوحة. في الجانب الآخر، نرى مجموعة تتألف من أربعة رجال يتأملون هذا السيناريو الأصلي لتوليد الصورة. يفسر أصغرهم سنًا المشهد الممَثّل على اليمين. يمكن للمرء أن يتخيل بسهولة ما يقوله. يكفي أن نعيد قراءة كوينتيليان كي نسمع صوت هذا المتحدث الشاب:

«ما عساه كان يحصل لو لم يعمل أيّ واحد أكثر من النموذج الذي كان يتبعه؟ (...) سنكون ما زلنا نبحر على الطوافات، ولظل فن الرسم مقتصرًا على خط محيط ظِل تمّ إسقاطه عن طريق الأجسام المعرضة للشمس».

---

(1) Détails chez: D. Angùlo Iñiguez, Murillo, T. II (Madrid, 1981), pp. 592- 593.



الشكل 7

ب. إ. موريلو B. E. Murillo، **أصل الرسم**، نحو 1660-1665 لوحة زيتية، (مدرسة)، 115م169، بوخاريست، متحف الفن.

إذا كان افتراضنا صحيحًا، فهذا يعني أن هذه اللوحة، قبل أن تمثل «أصول فن الرسم»، فإنها ستمثل اتخاذ مسافة إزاء هذه الأصول ذاتها. تؤكد ذلك الكتابة التي تنقلها الخرطوشة في الزاوية اليمنى:

«كان الظل/ أصل/ الجمال الذي تعجب به/ في اللوحة الشهيرة»

الكتابة الكاملة تستخلص نتائج خطاب المتحدث ونتائج التمثيل في مجموعه. ينبغي قراءتها على ضوء التناقض بين هذين اللفظين-المفتاحين: الظل/ الجمال. مثل العبرة التي تستخلص من حكاية، فإن هذه الملاحظة النهائية المؤطرة من أجل أن تبقى ذكرى موجهة إلى تلاميذ أكاديمية إشبيلية، تذكّر أن **جمال** اللوحة (وهو أكثر ما نعجب به اليوم، وما يعطيها شهرتها) يجد أصوله فيما هو أكثر وضاعة وما هو أقل التمثيلات جمالًا: أي في الظل، وخصوصًا على جدار اكتسحته أعشاب وحشية. هذه اللوحة-البيان موضوع ينطوي على مفارقات، ما دام يقدم نفسه بوصفه نموذجًا حيًا للتجاوز الذي أحدثه فن الرسم: تتحدث الكتابة عن «الجمال» الذي يمكن للمشاهد (أنت) أن يجده فيها (الآن). يتجسد هذا الجمال عن طريق

سلسلة من العلامات المميزة للصورة التي هي أمام أعيننا: موقف متنوع للشخوص، نموذج أجسادهم، قيم الألوان، ظلال مضاعفة إلخ. ما دام الأمر يتعلق بلوحة رمزية لأكاديمية فن الرسم، فإن هذا العمل يمثّل أعلى المراتب «جمالًا» التي اكتسحها الفن. وهكذا نستخلص أن أكاديمية موريلو تضمن استيعاب المعرفة الفنية[1] التي تنقلنا من أساسيات الفن (الظل) نحو الجمال.

التجاوز الذي تجسده لوحة موريلو له تاريخ طويل. يبتدئ هذا التاريخ عند نهاية المقطع الأول لبليني حول **أصول الفن** (انظر الفصل السابق)[2]، ثم ابتداء من فجر النهضة، بينما يظهر، أن الظل، خلال القرون الوسطى، لم يأخذ باهتمام فن الرسم. يمكننا أن نتساءل عن حق حول أسباب هذا الغياب.

1. «ما العلامات السوداء لهذا الجسم؟»

(دانتي، الفردوس، الفصل 2، 49-50)

Ma ditemi: che son li segni bui

di questo corpo...

(Dante, Le Paradis, II, 49-50)

إذا كانت البصريات خلال القرون الوسطى تدرس بعناية كبرى مسألة إسقاط الظلال[3]، فإن فن الفترة نفسها يكاد يجهلها تمام الجهل. المسؤول

(1) V. I. Stoichita, 'Der Quijotte-Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert under besonderer Berücksichtigung von Murillos Œuvre', in: H. Körner (éd.), Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung (= Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2) (Hildesheim/Zurich/New York, 1990), pp. 106-139.

(2) يمكننا أن نضيف إليها مقاطع أخرى من **التاريخ الطبيعي**، ومن بينها تلك المتعلقة بنيكياس Nykias (XXXV, 38 et XXXV, 130 -131) الذي يبدو أنه «أولى انتباهه بشدة إلى التعامل مع النور والظل» مستخدمًا من أجل ذلك الطين المحروق، وكذلك تلك المتعلقة ببسوياس Pausias (XXXV, 123) الذي، مثلما سيحدث لموريلو في لوحته-«البيان» عرف كيف يجد في الظل ذاته ظلًا».

(3) D. C. Lindberg, Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler (Chicago, 1976).

عن ذلك هو المكانة الأنطولوجية للصورة في القرون الوسطى [1]. لقد كانت الصورة، مبدئيًا، كيانًا يريد لنفسه أن يكون متحررًا من الجسد. وقد امتد هذا المفهوم، على وجه التقريب، حتى جيوتو Giotto، ولن يصبح الظل الملقى موضوع دراسة متنبهة من قبل الرسامين إلا مع اكتشاف المنظورية.

يمكن أن نتوقف لحظة حول أنماط هذا الانتقال. وقد لعب دانتي Dante دور المهد. تكاد جميع شخوص **الكوميدية الإلهية** تكون كائنات يراها المؤلف، لكن عليها، مبدئيًا، أن تظل غير مرئية، ما دامت لا أجسام لها. إنها **أرواح مرئية**، أشباح، ظلال، كما يسميها المؤلف في الغالب. لها مظهر الأجسام، وهي أجسام، **لكنها** أجسام رهيفة، أجسام شفافة[2]. تتعذر علينا معرفة إلى أي حد يؤمن دانتي نفسه بواقعية هذه الإنسانية الشبحية التي يلتقي بها. في **أنشودة التطهير الثانية** (II, 74-82)، يقترب منه ظل كي يُقبّله بحنان فيحاول الشاعر أن يفعل الشيء نفسه، لكن دون جدوى، لا تصادف ذراعاه إلا الفراغ:

أيتها الظلال التافهة، ما عدا للرؤية!

ثلاث مرات عانقت كليتيها بذراعي

إلا أنني، لم أفلح إلا بالعودة بهما نحو قلبي[3].

<Ohi ombre vane, fuor che nell'aspetto!

Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,

e tante mi tornai con esse al petto>.

---

(1) J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements* (vième-xvème siècle) (Paris, 1989).

(2) أعتمد هنا على ملاحظات إيتيان جيلسون E. Gilson في مقالته: «ما الظل؟»
E. Gilson, 'Qu'est-ce qu'une ombre?
(Dante, Purg. xxv)', *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen-Age*, (1965), pp.94–111. See also M. T. Lanza, 'I meriti dell'ombra', in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere (Bari)*, 3rd series, x (1989–1990),pp. 7–19, and C. W. Bynum, 'Imagining the Self: Somatomorphic Soul andResurrection Body in Dante's *"Divine Comedy"'*, in P. Lee and Blackwell, eds,*A Festschrift for Richard Reinhold Niebuhr* (Scolar Press [AQ: city?], 1995),pp. 83–106.

(3) أستعمل الترجمة الحرفية لبيرتي فيما يتعلق بالكوميديا الإلهية:
J. Berthier, La Divine Comédie Fribourg, 1924.

لا شك أن الأمر يتعلق هنا بالمفهوم القديم عن الظل **بوصفه نفسًا** وصورة **psyche/eidolon**، كما كانت العصور القديمة تتصوره[1].

مفهوم آخر عن الظل، أكثر حداثة، يتجلى في **أنشودة التطهير الثالثة** (III, 16-30). يسير فيرجيل Virgile ودانتي جنبًا إلى جنب، وظهراهما موال للشمس. كان على كل منهما أن يلقي أمامه بظله، إلا أن دانتي يتنبّه أن فيرجيل لا ظل له. يأخذه الذعر:

الشمس التي تشتعل من ورائنا حمراء

كانت تنكسر أمام صورتي

لأن أشعتها وجدت في حاجزًا

استدرت جانبًا مذعورًا

من أن أهجر، فلم أر أمامي إلا الأرض المظلمة وحدها.

<Lo sol, che dietro fiammeggiava roggio,

rotto m'era dinanzi alla figura,

ch'aveva in me de'suoi raggi l'appoggio.

Io mi volsi da lato con paura

d'essere abbandonato, quand'io vidi

solo dinanzi a me la terra oscura>;

فيرجيل هو من فسر له الظاهرة. جسمه الحقيقي (الذي يسقط الظل (lo corpo dentro al quale io facea ombra/ مدفون بعيدًا. أما الجسم الشفاف فهو، على العكس من ذلك، يدع أشعة الشمس تمر، ولا ظل يتشكّل أمامه[2].

---

(1) يمكننا أن نقرب هنا للقطع من مقطع الإلياذة حيث يود أشيل أن يعانق أيدولون باتروكل. **الإلياذة** (XXIII, 59-107).

(2) فيما يتعلق بما نقرأه في التراث في هذا المضمار انظر:
J.-Cl. Schmitt, Les Revenants. Les Vivants et les morts dans la société médiévale *(Paris, 1994).*

في هذا المقطع الحاسم، يبرز المؤلف، بالوضوح والروح الشاعرية التي يتميز بها، أن ظل الإسقاط علامة حياة: في **الكوميديا الإلهية**، وحده دانتي **له** ظل، بينما الآخرون، كفيرجيل، **فإنهم** ظلال.

إن اكتشاف أن الظل صفة جوهرية للجسم، اكتشاف «ظل اللحم» (l'ombra della carne)، كما يدعوه دانتي في مكان آخر (*Paradis,* XIX, 53-88) سيطبع بطابع عميق فن بدايات عصر النهضة. سأسوق أدناه مثالًا على ذلك.



الشكل 8

جيوفاني دي باولو Giovanni di Paolo، **الهروب إلى مصر**، 1436، نقش على الخشب، 50/50.7.

أنجز جيوفاني دي باولو Giovanni di Paolo، سنة 1436، من أجل أسرة سينية غنية، لوحة متعددة المصارع، دمرتها النيران بكل أسف خلال القرن السابع عشر. ما زالت مقصورات من الجزء السفلي للّوحة قائمة على

رغم ذلك، من بينها أكثرها ثراءً تصويريًّا، أي تلك التي تمثل **الهروب إلى مصر** (الشكل 8). أكثر من نصف مساحة هذه اللوحة يشغله منظر يتّبع التقاليد السينية الخالصة. وهو يتيح للفنان فرصةً لكي يدرج في تشكيلة اللوحة تفاصيلَ الحياة الريفية التي كانت في وقته. لا ينطوي هذا النهج على جديد (وهو كان المسلك الذي انتهجه أمبروجيو لورانزيتي Ambrogio Lorenzetti قبل قرن من الزمان). ما يشكل الجدة على العكس من ذلك، هي الظلال التي تسقطها الأجسام والحيوانات والأشخاص، والتي يلح عليها جيوفاني دي باولو بمتعة صارخة، موظِّفًا كل مهاراته بوصفه فنانًا نشيطًا زمن اكتشاف المنظورية[1]. وهو لا يغفل أن يدرج في الزاوية العليا اليسرى منبع لعبة الأضواء هذه: أي الشمس التي تُسقط أشعتها نحو يمين اللوحة.

الشمس (التي يتردد الرسامون عادة في تمثيلها مباشرة في مجال التصوير) هي هنا لتدعم تشابه الظلال المسقطة. وهي تبين لمؤرخ الصور نسابة ممكنة. كان جيوفاني دي باولو Giovanni di Paolo، فيما تقدم بوقت قصير، قد صوّر كتاب **الفردوس** من **الكوميديا الإلهية**[2]، حيث يستعمل دانتي في الأنشودة الثانية (عبر صوت بياتريس Béatrice) خطابًا شديد التعقيد يتعلق بعلم البصريات. (الشكل 9). لن نتمكن هنا من التعليق على هذا المقطع لدانتي، لأن ذلك سيذهب بنا بعيدًا[3]. أعتقد أنه يكفي أن نلاحظ أنه لتفسير بقع القمر (العلامات السوداء لهذا الجسم li segni bui di questo corpo، لجأت بياتريس (التي يرسمها جيوفاني دي باولو وهي تطير على اليسار من رسمه التوضيحي) إلى نظرية الظلال المسقطة (التي يرسمها الفنان في وسط الصورة). إن إسقاط مخروط ظِلّ الأرض هو سبب «البقع السوداء».

---

(1) فيما يتعلق بأصول هذه الطريقة:
K. Christiansen, *Gentile da Fabriano* (London, 1982), pp. 21–43.
وفيما يتعلق «بظلال غريبة أخرى» عند جيوفاني دي باولو، انظر:
M. Meiss, 'Some Remarkably Early Shadows in a Rare Type of Threnos', in *Festschrift Ulrich Middeldorf* (Berlin, 1968), pp. 112–18.
أما فيما يخص التجارب الأولى المتعلقة بالظل الملقى، انظر:
Cast Shadow in the Passion Cycle at San Francesco, Assisi: A Note', *Gazette des Beaux-Arts*, lxxvii/113 (January 1971), pp. 63–6.

(2) J. Pope-Hennessy, 'Paradiso', *The Illuminations to Dante's* Divine Comedy *by Giovanni di Paolo* (London, 1993).

(3) A. Parronchi, 'La perspettiva dantesca', in *Studi sulla dolce prospettiva* (Milan, 1964), pp. 3 90.

ينقل الرسام، مستعيدًا النموذج الهندسي للشمس نفسه الذي كان وظّفه في لوحته عن السين (ولكن، واضعًا إياه في زاوية من اللوحة) ينقل البرهان الهندسي من سياقه النظري (والكوني) كما يستعمله دانتي، إلى سياق مَنظَر يود أن يكون «واقعيًا».



الشكل 9

جيوفاني دي باولو Giovanni di Paolo، **الفردوس**، الفصل 2، تمثيل **للكوميديا الإلهية** لدانتي.

ما من شك أن ما يعطي لهذه التجربة كل أهميتها هو كونها تقتصر، وبشكل واضح، على خلفية لوحة **الهروب نحو مصر**. فلا العذراء ولا الطفل ولا الحمار، لهم ظل. يصبح هذا الأمر مثيرًا للانتباه إذا ما تأملنا إسقاط الأشجار، التي تكاد تلمس ساقي يوسف. لدينا إذن الانطباع، بالأحرى اليقين، بأن جيوفاني دي باولو قد استخدم نموذجين تصويريين متمايزين أشد التمايز. يخضع مشهد المستوى الأمامي كذلك لمرجعيات عالم ثنائي الأبعاد، مسطح، ومرتبط بمعطيات الصورة الوسطوية، بينما المنظر الطبيعي هو ثمرة تجربة متجددة عن الواقع. مجاراة لثنائية دانتي، يمكننا القول إن المستوى الأمامي يعج بـ «الصور-الظلال»، بينما الثاني، فهو فضاء تتجلى فيه حقيقة الأجسام على شكل ظلال مسقطة. لكن، إلى أيّ حدّ يعمل هذا التوازي؟

إذا نظرنا بشيء من الانتباه، إلى المستوى الأمامي لتركيبة جيوفاني دي باولو، سنخلص إلى تنسيب ثنائية أبعاد الشخوص، وإنجازها «المسطح». صحيح أن هذه الشخوص تشكّل حاشية متواصلة تخترق اللوحة من

اليسار إلى اليمين، وصحيح كذلك أن الفضاء الذي يتم عبره مرورهم فضاءٌ ملتبس، محدّد تحديدًا مبهمًا. ومع ذلك، فهم ليسوا مجرد أشباح تمّ إسقاطهم على شاشة محايدة. نتبين العناية الكبيرة التي نوّع بها الرسام وضع الأشكال، كما تجنّب الصور الجانبية النمطية، وأوحى بأجسام باطنية من خلال طيّات الأثواب. تُمكننا نظرة متنبهة كذلك من أن نلاحظ أنه على الرغم من غياب الظلال المسقطة، فإن الشخوص مضاءة بالضياء نفسه، وهو ضياء ينبع من اليسار فيضيء جزءًا من أجسامهم، بينما يظل الجزء الآخر مظلمًا. الظل هو أيضًا حاضر، لكن فقط في الطيّات العميقة للملابس، وفي نتوءات الوجوه وتجويفاتها، وفي المناطق السوداء التي تصاحب محيط الأجسام. تُبيّن هذه الأشكال من دون أدنى شك أن الظل كان يلعب دورًا في تمثيل الأجسام.

لا ينبغي لذلك أن يبعث على الدهشة، لأن الظل الداخل في تركيبة اللوحة، ابتداء من جيوتو، كان قد عاد إلى مركز اهتمام الرسامين التوسكانيين. يُبلور تشينينو تشينيني Cennino Cennini هذا الوضع، في كتابه عن الفن Libro dell'Arte (أقدم نسخة منه لا تعود إلا لسنة 1437، إلا أنها تعكس معارف القرن السابق):

خذ قلمًا من فضة أو من نحاس أو من أي مادة... ثم، انطلاقًا من نموذج (con) esempio، ابدأ برسم أشياء شديدة السهولة كي تمرّن يدك. اجعل القلم يسري على اللوحة برفق بحيث يمكنك بالكادّ رؤية ما بدأت تعمله، زد من حدة السيماء (itratti) شيئًا فشيئًا، مع رجوعك خلف كي تحدث الظلال (l'ombre).. كلما أردت أن تُبرز (fare più scure) الظلال على طول الحدود (nelle stremità)، كان عليك أن تعود، أما فيما يخص الإبرازات، فعلى العكس، لا تعُد إلا قليلًا. دليلك فيما يمكن أن تراه، هو ضوء الشمس، وضياء عينك ويدك، لأنه من دون هذه العناصر الثلاثة، لا يمكننا أن نعمل ما يليق[1]. من المثير للاهتمام أن نسجل أن إنجاز الظل الذي يدخل في تركيب اللوحة، عند تشينيني، هو أمر يعود إلى أبجدية الفن. إنه يتعلق **بالرسم** (أي بالمرحلة الأولى لإنجاز الشكل) قبل أن يغدو مسألة ألوان. فهو يطوّر هنا ممارسة وسطوية متأخرة كانت

(1) Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ch. viii. Edited quotations follow Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbook*, translation and notes by Daniel V. Thompson Jr (New York, 1954), p. 5.

ترى في إنجاز المحيط وإنجاز الظل عمليتين متقاربتين[1] إذا اطلعنا، على سبيل المثال، على دليل الرسوم البيزنطية (الذي وصلنا في صيغة متأخرة للقرن الثامن عشر تحت اسم **تأويل الرسامين**[2]، نرى أن المحيط/الظل في أوروبا الشرقية، كان يُفسَّر عن طريق مفهوم عن الشكل ما زال يعود، بمعنى ما، إلى التقليد القديم كما هو عند بليني.

«خذ قطعة ورق، اطلها بالزيت غير المغلي ودعها تجف مدة يوم. حضِّر لونًا أسود مع قليل من البيض. ضع الورق الجاف الشفاف في اليوم الموالي على الصورة التي تريد استنساخها. ارسم المحيط بالأسود، وقم بالشيء نفسه بالنسبة إلى الظلال[3].

ما يميز طريقة تشينيني عن الطريقة التي يصفها **الدليل البيزنطي** ينتج عن كون التريشانتو (الفن الإيطالي الجديد للقرن الرابع عشر)، كان قد اكتسب نظرة إلى الصورة بوصفها نسخة من الواقع[4]، بينما كانت الصورة، بالنسبة إلى الذهنية البيزنطية، ما زالت ثمرة استنساخ صورة أخرى. من المثير للإعجاب أن نلاحظ هنا أنه على الرغم من هذا التحول الأساس للنموذج، فإن تشينيني ما زال يتّبع التقليد القديم للمحيط-الظل، لكن ينبغي أن نلاحظ كذلك، أن كتابه، الذي يقدم لنا تركيبًا للممارسة التشكيلية لتريشانتو، يحتوي، على الأقل، على ثلاثة فصول مخصصة لهذه المسألة (الفصول الثامن والتاسع والعاشر) ينبغي أن نضيف إليها الملاحظات القيّمة الموجودة خارج تلك الفصول (الفصلان الثلاثون والسابع والستون) وهذا الأمر وحده كاف ليبين أن الظل الذي يدخل في تركيب اللوحة قد أصبح مسألة مركزية للتمثيل في التريشانتو. وبالفعل، ففي الفصل الطويل الذي خصصه تشينيني لتقنية التصوير الجصّي (الفصل67) يصر على طريقة «رسم لحم وجه صغير السن» كجزء أساس من الفن التوسكاني الجديد (الشكل 10):

---

(1) لمزيد من التفاصيل، يمكن مراجعة:

E. Webster Bulatkin, 'The Spanish Word "Matiz": Its Origin and Semantic Evolution in the Technical Vocabulary of Medieval Painters', *Traditio*, x (1954), pp. 459-527.

(2) وضع المعارف التقنية لهذا الكتاب يعكس جيدًا تحصيل المعرفة في المدارس المدعوة «قبرصية» خلال القرن الرابع عشر.

(3) انظر:

P. Hetherington, The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna *(London, 1974).*

(4) اللفظ الذي يستعمله تشينيني (esempio) لفظ ملتبس. انظر كذلك: *Libro dell'arte*, ch. xxviii. في معجم ديوشانتو Duecento تريشانتو Trecento يمكنه أن يدل على النموذج الأيقوني الذي ينبغي اتباعه. في هذا المعنى يستعمله دانتي في **الكوميديا الإلهية** 64-65.

ان كون تشينيني يتحدث عن نور الشمس، يدفعنا إلى أن نعتقد أنه يحيل إلى النسخة المباشرة لموضوع طبيعي.

«لنفترض أنه سيكون عليك يومًا أن ترسم فقط رأس قديسة أو قديس شاب، مثل وجه العذراء. (...) هيئ فرشاة رقيقة من حرير مرن ناعمة، وارسم الوجه الذي تريده بهذه الفرشاة، من غير أن تنسى أن تقسمه ثلاثة أقسام، أي الجبهة والأنف والفك مع الفم. باستخدام الفرشاة شبه الجافة، مرر شيئًا فشيئًا هذا اللون المسمى في فلورانسة فيرداشيو verdaccio وبزايو bazzeo في سيين. (...) ثم خذ قليلًا من الطين الأخضر، على شكل سائل مذاب في وعاء صغير، عن طريق فرشاة الحرير، المضغوطة بين إبهام وسبابة يدك اليسرى، ابدأ في رسم الظلال (ombrare) تحت الذقن وتحت الشفة وعلى جانبي الفم، وتحت الأنف، وتحت الحاجبين، لا سيما نحو الأنف، وشيئًا ما في زاوية العين، ونحو الأذنين. أعد على هذا النحو بتبصر كل أنحاء الوجه وعلى اليدين، حيث ينبغي للون أن يكون لون البشرة (incarnazione). ثم، باستخدام فرشاة مسقبة باللون الرمادي الخفيف حدّد جيدًا محيط (rifermando bene ogni contorno)، الأنف والشفتين والأذنين بلون الفرداشيو.



الشكل 10

جيوتو، **عبادة السحرة**، جزئي، 1304-1306

بعض المعلمين، عندما يبلغ الوجه هذه الحال، يأخذون حينئذ قليلًا من بياض سان-جان، فيذيبونه في الماء، ويعتّنون بإلحاح، وبالكيفية اللازمة، الأجزاء المجوفة (sommità) والأجزاء البارزة للوجه (rilievi). ثم يضعون قليلًا من اللون الوردي على الشفتين، ثم «التفاحتين الصغيرتين» على الخدين، ثم يمررون فوق ذلك قليلًا من الألوان المائية، أي لون البشرة السائل (incarnazion). وها هو الوجه قد لوّن ...».

يدل هذا الاقتباس بوضوح على أن رسم الوجه على الجدار، باستخدام ألوان الجص تتخذ، في منظور تشينيني طابع خلق صورة مشابهة، يمكنها بفضل أكثر التقنيات تطورًا، أن توهمنا بـ«لحم» البشرة. بل إنه كان قد صرح

بذلك من غير لبس في الفصل الأول من **كتابه**:

«يتعلق الأمر في فن الرسم بإيجاد أشياء لم نرها بأن نضفي عليها مظهر العناصر الطبيعية (sotto l’ombra di naturali)، وأن نثبّتها بيدنا موهمين بأن ما لا يكون، له وجود (quello che non è, sia)».

إن مسألة التقنية التي يطرقها تشينيني، في المقطع المذكور آنفا، تنطوي على مشكل تمثيل مهم: «**كيف نرسم لحم البشرة؟**»[1]. يحل تشينيني هذا الإشكال بالاستعمال المتفاوت للون الفرداشيو verdaccio الذي يمكن أن يستخدم بنسب متفاوتة لرسم لحم البشرة وللظلال وللحدود المحيطة. في مكان آخر، من كتابه (الفصل الخامس والسبعون) يعطينا ملخصًا شديد التركيز، لوصفة هذا اللون الغامض: «... اصنع لون الفرداشيو verdaccio مستعملًا جزءًا من الأسود ولونين صفراوين».

إذا لم تكن نسبة «لون لحم البشرة» ونسبة «لون الظل» غير معروضة بتفصيل، فإن السبب في ذلك، على ما أعتقد، هو السر الذي كان ينبغي أن يحيط بهذه المكتشفات الحِرَفية. تشينيني نفسه يوحي بذلك عند نهاية الفصل السابع والأربعين. فبعد أن يذكر طريقة أخرى لرسم لحم البشرة، يضيف عبارة أزعجت المعلقين، لكنها عبارة شديدة الوضوح يوضح فيها أسباب صمته الجزئي:

«أما أنت (يخاطب تلميذه) فعليك أن تتّبع الطريقة الأولى، عندما أوضّح لك التفسيرات المتعلقة بالرسم، وذلك لأن معلمنا العظيم جيوتو Giotto كان يتّبعها. وقد كان من تلامذته، خلال أربع وعشرين سنة، تاديو غادي Taddeo Gaddi من فلورنسة، وقد كان ابنه بالمعمودية. وكان تلميذَ تاديو ابنُه أنيولو، وأنا كنت تلميذ أنيولو خلال اثنتي عشرة سنة، وهو الذي علمني هذه الطريقة في الرسم».

من المهم أن نلاحظ أنه في هذا المكان، أي بالضبط في الفصل الذي يتعرض فيه للإشكالية «الحديثة» لإنجاز لون اللحم والظل، يشعر تشينيني أنه مرغم على الإلحاح على تكوين تقليد جديد، ينطلق من جيوتو، كي

(1) لولوج تاريخ هذه المسألة ونظريتها، انظر: ج.ديدي-هوبرمان Didi-Huberman، **اللوحة المجسدة**، باريس 1985. فيما يخص العلاقة ظل/لحم البشرة في نظرية الفن الإيطالي، النص الأساس هو:
G. DidiHuberman, *La Peinture incarnée* (Paris, 1985).

يتوصل عن طريق إيقاع تسلسل يكاد يكون هندسيًا (أربع وعشرين سنة/ اثنتي عشرة سنة) إلى أن يبلغ نفسه. هذه الإشكالية الجديدة لا تنكشف إلا جزئيًا، إلا أنه يعد تلميذه-قارئه بأن يمرّنه على أسرار هذا الفن في الوقت الذي «يعطيه فيه تفسيرات» (المقصود تفسيرات شفوية).

أما الآن، (ولإغلاق هذا الفصل) فإن تشينينو تشينيني يعود إلى خطة تنظيم عمل الورشة، وإلى مبادئ إنجاز لون لحم البشرة والظلال، وهو يفصّل الاعتبارات التي سيقت فيما قبل، من غير أن يكشف تمام الكشف محتوى معرفته:

«فيما بعد، خذ ثلاثة وعاءات صغيرة الحجم، وقسمها إلى ثلاث درجات لِلّون اللحم (treparti d'incarnazion)، عليك أن تجعل أكثرها قتامة (la più scura) نصف أكثر نصاعة من لونك الوردي، أما الآخران فأكثر نصاعة بالتدريج. الآن، خذ الوعاء الصغير ذا اللون الأكثر نصاعة، وعن طريق فرشاة من حرير، مرنة وجافة، خذ من لون لحم البشرة هذا ضاغطا الفرشاة بأصبعيك، واطل جميع نتوءات (rilievi) الوجه. ثم خذ الإناء الصغير الذي يحتوي على لون البشرة الأوسط وأبرز أنصاف نبرات (i mezzi) الوجه، واليدين والرجلين والجذع إن كنت ترسم جسدًا عاريًا. ثم خذ الإناء الصغير للّون الثالث، ومرّر اللون على جنبات الظل (nelle stremitàdell'ombre)، مع مراعاة ألا يفقد الطين الأخضر قيمته في هذا المكان. بهذه الطريقة أذب (va sfu-mando) عدة مرات لون لحم البشرة مع آخر. (...) عندما تكون قد مررت ألوانك اللحمية، أعد الكَرة مع لون أقل قتامة بحيث يكون أقرب إلى البياض، مرره على الحاجبين وعلى نتوء الأنف، وقمة الذقن وعلى الجفن. ثم خذ فرشاة رمادية مخففة، وبلون أبيض خالص (bianco puro)، ضع بياض العينين ورأس الأنف، ومرر قليلًا منه على جنبات الفم، ثم أعد مراجعة هذه النتوءات الخفيفة الدقيقة. ثم خذ قليلا من الأسود (un poco di negro) في إناء آخر صغير، وبالفرشاة نفسها علّم جنبات العينين فوق الجزء المضاء منهما، ضع الخياشيم وثقوب الأذنين. ثم ضع في إناء صغير قليلًا من السينوبيا sinopia داكن، وحدد تحت العينين ومحيط الأنف والحاجبين والفم. قم برسم الظلال (ombra un poco) تحت الشفة العليا التي ينبغي أن تكون أكثر قتامة شيئًا ما (prendere unpoco più scuretto) بالنسبة للشفة الدنيا. (...) علّم بلون السينوبيا sinopia الحدود والأجزاء

الأكثر ظلًا من الشعر، مثلما فعلت بالنسبة للوجه بكامله».

اعتقدت أنه من المناسب أن أقتبس هذا المقطع الطويل، لكونه يجسد تقنين تقنية جديدة للتمثيل من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن هذه التقنية الجديدة، كما تُقدّم لنا هنا، تحتوي على مبدأ مغرق في البساطة: عند إنجاز النتوء، فإن أكثر الألوان خفة (أكثرها ذوبانًا في الماء) تؤدي لنا البروز، بينما أكثر الألوان قتامة (أكثرها ألوانًا خالصة) فتؤدي التجويف(1). ليس اللون-الظل في الحقيقة إلا لون لحم البشرة (incarnazion)، في أقل حالاته ذوبانًا في الماء، وبالتالي أكثرها صفاء. يذهب الكاتب بعيدًا، وحسب المبدأ ذاته، فإنه ينصح باستعمال الأبيض الخالص (bianco puro) لتلوين «النقاط» المضيئة للجسم واستعمال الأسود بالنسبة إلى «الثقوب».

ستظهر المطابقة الأكثر عمقًا للظل مع اللون الأسود من جديد في الفصل الثالث والثمانين الذي يتعلق بإنجاز a secco «ثوب أو عباءة نوتر دام باللازورد الألماني أو بأزرق البحر». يبين تشينيني هنا أن الأزرق -وهو لون مقدس به تُعمل عباءة العذراء- لا يكفي، إذا أراد الرسام أن يبرز نتوء الجسد الذي يحملها:

«هيئ جيدًا اللون الأزرق. باستعمال ريشة ناعمة من حرير مرّر ثلاث أو أربع مرات اللون على الثوب. عندما يكون قد تم طلاؤه فأصبح جافًا، خذ قليلًا من الأسود والنيلي وظلل طيّات العباءة، بقدر ما تستطيع، بعودتك الدائمة إلى الظلال، وذلك دائمًا برأس الريشة وحدها. (...) إذا أردت أن تظلل الطيات خذ قليلًا من المثبّت الرهيف، ومن اللون الأسود المسقي بصفر البيض. ظلل برهافة شديدة، وبأكثر ما يمكن من النظافة، بقليل من المثبّت في البداية، ثم برأس الريشة فيما بعد».

الظل المدمج في اللوحة، كما يعرضه **كتاب الفن** Libro dell'arte، هو مسألة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمسألة الحجم والنتوء. يتم إنجازه باستعمال أكثر ألوان لحم البشرة صفاء، إضافة إلى اللون المناقض، أي الأسود. إن عدم اهتمام تشينيني بتمثيل الظل يبين مع ذلك حدود منظومته، ذلك أنه، عندما يهمله، فإنه يولي ظهره ضمنيًا لقضايا موقع الأجسام في

(1) P. Hills, *The Light of Early Italian Painting* (New Haven and London, 1987), pp. 108–13; M. B. Hall, ed., *Color and Technique in Renaissance Painting: Italy and the North* (Locust Valley, ny, 1987), pp. 1–54.

الفضاء[1].عندما يواجه جيوفاني دي بابلو في اللوحة نفسها تمثيل الظل المدمج، وتمثيل الظل المسقط، فإن الأمر يترتب عنه الانقسام «المرعب» للوحة، مما يدل على تردد الفنان (وربما لعبه) السييني، وهو يتلاعب بحلول تأتيه من منظومتين مختلفتين للتمثيل لا يمكنه (أو هو لا يريد) التوفيق بينهما.

إن جدارة إثبات وحدة التمثيل من خلال الاستعمال المزدوج للظل، تعود إلى مازاتشيو Masaccio، (وقد تم عنده ذلك بطريقة أنعتها بأنها مخطط مبرمج).

2. الظل الذي يشفي

اللوحة الجدارية التي تمثل **القديس بطرس الذي يداوي المرضى** (الشكل 11) قد أنجزها مازاتشيو سنة 28/1427. وهي جزء من سلسلة مخصصة لحياة هذا القديس، وهي مستوحاة من **مقطع أعمال الحواريين** (5، 12-15):

«على أيدي الحواريين، كانت تظهر علامات كثيرة وتحصل معجزات بين الناس. كانوا يقفون في وفاق تحت رواق سليمان، ولا أحد كان يتجرأ على اللحاق بهم، لكن الناس كانوا يحتفون بثنائهم. كان عدد المؤمنين في تزايد، من رجال ونساء، إلى حد أنهم كانوا يحملون المرضى فيضعونهم على أسرّة عسى أن يلقى ظل بطرس أحدهم فيغلفه. بل إن الناس كانوا يأتون من المدن المجاورة للقدس حاملين مرضاهم وأناسًا ممسوسين سكنتهم أرواح خبيثة، فكان الجميع يجد شفاءه».

كان على مازاتشيو، وهو يعرض لهذا الموضوع، أن يواجه صعوبة كبرى من مستوى سردي. إن فن الرسم لا يمكنه أن يمثل حكاية مكررة، وإنما فقط حدثًا **وحيدًا**. كان عليه إذن أن يحوّل نصًا لا يروي حدثًا وحيدًا، بل سلسلة أحداث، من غير إحالة إلى زمنية بعينها، أن يحوّله إلى مشهد حيّ موضوع أمام عيني المشاهد. كان استعمال فن سردي معقد قد وجد أساسه النظري، سنوات فيما بعد من طرف ليون باتيستا ألبيرتي Léon Battista Alberti باعتباره أحد المميزات الكبرى للوحة الجديدة. وفيما بعد أيضًا،

(1) انظر الفصول LXXXVII et LXXXVIII من كتاب Libro dell' Arte.

عندما كتب فاساري سيرة مازاتشيو، اعترف بالدور الرائد الذي لعبه هذا الفنان الفلورنسي الشاب في بلورة الحكاية، فضلًا عن مساهمته الرئيسة في تحديد طريقة تشكيلية جديدة متميزة بإتقان النتوءات والمنظورية والاختصار.



الشكل 11

مازاتشيو Masaccio، **القديس بطرس يداوي المرضى بظله**، 1426-1427، جدارية.

كل هذه المستجدّات حاضرة في جدارية كنيسة كارمين في فلورنسا. بناء على النص، وربما استنادًا على شارح للكتاب المقدس، وبناء على نصائح لاهوتي كما تجري به العادة، تخيل مازاتشيو مشهدًا يضيف جزئيات هامة لنص **أعمال الحواريين**. نرى فيها بطرس برفقة يوحنا وحواري آخر من الصعب تبيّنه، وهم يمشون في إحدى الطرقات التي تنتظر المرضى على حافتها شفاءَهم. وبالفعل، فإن المعجزة تبدو كما لو أنها تحدث تحت أنظارنا. فحيث كان الحواري يمرّ، يقوم شخصان من مرضهما: أحدهما يتكئ على عصاه، والآخر يقدم الشكر. رجل ثالث راكع يستعطف رحمة المعجزة، ويظهر أن هذه قد لحقته: فقد لامسه الظل الذي يُسقطه بطرس على الأرض، وها هو المريض يقف. الآن أتى دور الرجل الرابع والأخير كي يتلقى التأثير المعجز لظل الحواري. عيناه متسعتان وكله أمل كي يتحين اللحظة التي يسترجع فيها قواه ويقف بدوره[1].

لتقريب هذه الحكاية من عين المشاهد، اعتمد مازاتشيو على الاكتشافات الحديثة للمنظورية. في تمثيلات الموضوع نفسه التي تعود إلى القرن السابق، كان موكب الحواريين يتقدم في موازاة مع مستوى الصورة، من اليسار نحو اليمين.[2] كان الأمر يتعلق هنا بنهج نموذج «بدائي» كي يعطينا فكرة «المرور»، وهو نموذج ما زال معمولًا به، على سبيل المثال، في المستوى الأمامي للتركيب الذي سبق أن علقنا عليه لجيوفاني دي باولو (الشكل 8). أما عند مازاتشيو، فعلى العكس، إن الأشكال تأتي من الخلفية وتتجه نحو المستوى الأمامي. إنها تخترق عمق الفضاء -الذي يتولد بفضل هروب منظور المباني التي تملأ الجانب الأيسر من المشهد- فترسم بتقدمها ثلاثية أبعاد المشهد. وحتى الظلال التي يلقيها بطرس ويوحنا راجعة للبناء المنظوري. إنها تحتل مركز المستوى الأمامي، والمكان الذي ظل فارغًا بين مجموعة اليسار ومجموعة اليمين. فحتى إن كان النص لا يتحدث إلا عن التأثير المعجز لظِل بطرس، فإن مازاتشيو قد أصر على أن يمثل أيضًا ظل يوحنا. وبهذا الازدواج، فإنه يزيد من عمق الفضاء المنظوري، ويوسع من علاماته الموازية.

---

(1) أتبنى ملاحظات ل.فريدمان:
L. Freedman, 'Masaccio's St.Peter Healing with his Shadow: A Study in Iconography', Notizie da Palazzo Albani, XIX (1990), pp. 13-31 .

(2) تلك هي حال كنيسة سان بييرو، انظر:
J. T. Wollesen, *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa* (Bad Oeynhausen, 1977), pp. 30–32.

خضعت رمزية الظل في حكاية بطرس لعديد من الدراسات. أحدثُها يجمع على كوننا أمام مفهوم عتيق وسحري عن الظل بوصفه وجودًا خارجيًا للروح[1]. إذا قرأنا بشيء من الانتباه نصّ **أعمال الحواريين**، فإننا نتبين أن قوة الظل تتعارض مع «الأرواح الشريرة» التي كانت تمسّ المرضى فتقضي على قواهم. وقد نبه الاختصاصيون إلى أحد الشروحات الأكثر ذيوعًا للكتاب المقدس في زمن مازاتشيو الذي يُبيّن الطريقة التي كان هذا الموضوع يؤول بها في الفترة التي أنجزت فيها جداريات كنيسة كارمين: يقول تعليق نيكولا دي لير[2] Nicolasde Lyre: «كانت للحواريين قدرةُ علاج المرضى بأن يلمسوهم بأيديهم (per tactum manuum) أو عن طريق الكلام (per verbum). كان بطرس وحده يمتلك القدرة الخارقة لعلاجهم عن طريق ظِلّه وحده (per umbram)، وهذه معجزة أعظم (quodest maius) الكلام المعالج شيء يأتي من الرجال الذين يملكون قدرة خارج المعتاد (ex homine habensvirtutem)، بينما الظل ليس مثيل ذلك (sed umbram nihilest ipsius)، إنما هو فقط حرمان من الضوء عن طريق اعتراض جسم (sed tantum privatio lucis ex interpositione corporis). بهذه العبارة يبدو كما لو أن الظل خضع لنوع من التطهير لنزع طابعه القدسي. ومع ذلك، فلا يتعلق الأمر هنا إلا بانطباع سطحي، لأنه، عندما يُحدِّد المعلقُ الإسقاط بألفاظ علمية، فإن نيته، على العكس من ذلك، هي أن يمجد الطابع المعجز (تِلْة غير القابل للتفسير) لقدرته العلاجية.

أما فيما يتعلق بمازاتشيو، فإنه يلح على المفعول المُعجز للظل وحده. ولا يصدر، لا عن بطرس ولا يوحنا أيّ كلام، عملهما أخرس بشكل واضح. وهما لا يلجآن لا إلى اللمس المعالج، ولا إلى علامة التبريك: يداهما اليسرى معًا مغلفة تحت العباءة، أما اليد اليمنى لبطرس فهي خاملة على طول جسمه. توضح رواية مازاتشيو كل لبس يمكن أن يظل قائمًا سواء في النصّ أم في التعليق. بطريقة مغرقة في الرهافة، يبرز الأصل المزدوج

(1) L. Kretzenbacher, 'Die Legende vom heilenden Schatten', *Fabula*, iv (1961), pp. 231–47, and P. W. van der Horst, 'Peter's Shadow', *New Testament Studies*, xxiii (1976–7), pp. 204–13.

(2) Nicolaus de Lyra, *Biblia sacra cum glossis* (Leiden, 1545) (Postilla, vi, I73r).
فيما يتعلق بنجاح هذا الكتاب في وقت ماساتشيو. Masaccio وإمكانية تأثيره على مفهوم اللوحات الجصية لكنيسة كارمين، انظر:
A. Debold von Kritter, *Studien zum Petruszyklus in der Brancaccikapelle* (Berlin, 1975), pp. 60–65; 121–7 and more particularly 219-21.

(القدسي والعلمي) لمفعول الظل. إلا أن ذلك لم يُفهم دائمًا بكل أسف، وكان فاساري أول مسؤول عن خطأ قراءة كرسته قرون. وبالفعل، عند وصفه لهذا المشهد يقول لنا فاساري إننا نرى فيه القديس بطرس «وهو يداوي المشلولين عن طريق ظله، بينما هو يسير رفقة يوحنا نحو المعبد (nell'andare altempio)»[1]، والحال أن هذه القراءة تخون تمامًا المعنى الذي يعطيه الفنان (و/أو مستشاروه) للمشهد، لأن بطرس ويوحنا، في جدارية مازاتشيو، لا «يتوجهان» نحو المعبد، وإنما كانا قد غادراه للتو. في المستوى الخلفي للتشكيل، في عمق الدرب الذي سار عليه القديسان، نرى رواقًا («رواق سليمان» المذكور في الكتاب المقدس) اكتفى مازاتشيو بالإيحاء به، ربما لكونه منزعجًا من الصعوبات المتعلقة بالتمثيل المطابق لهذا المبنى الأسطوري. يوحي البرج أن معبد سليمان، كما يرسمه مازاتشيو، يبدو وكأنه كنيسة ببرجها. والحال أن وجود هذا التفصيل في هذا الموقع ينعكس مباشرة على رسالة الصورة. إن الاحتفاء بالقديسين راجع إلى كونهما قد غادرا المكان القدسي فتخليا بالتالي عن قدرتهما الإعجازية. هذه القدرة التي يتمتع بها ظل بطرس ليست إلا الوجود الخارجي لقوة virtus تُكتسب في الأعماق الغامضة للمعبد.

ليس من شك في أن مشاهدي الكواتروشانتو، الذين تعودوا على فك عالم الإشارات، كانوا قادرين على فهم هذه الرسالة. كما كانوا يحسون بالعلامات الأخرى التي كانت تشير لهم، في الصورة، إلى أن هذه القدرة على العلاج تأتي في الواقع من السماء: أصر مازاتشيو على أن يمثل في جداريته مستطيلًا أزرق طفيفًا يتوجه نحوه برج «الجرس»، وهو خط واصل بين «الرواق» و«العالم السماوي»[2]. عن طريق كل هذه التفاصيل، يحاول الرسام أن يعطي معنى دقيقًا لكل ما من شأنه، في النص (وفي التعليق)، أن يثير أدنى شك. يتعلق الأمر، على ما أعتقد، بطريقة رمزية يقيم مازاتشيو من خلالها علاقة «عميقة» بين الظل المعالج (في المستوى الأمامي) والمعبد (في المستوى الخلفي)، أو لنقل، بتعبير أكثر دقة، بين «قوة الإعجاز» و«الكنيسة»، وفيما وراء ذلك، بين قوة إعجاز الظل والسماء، باعتبارها المَصدر الحقيقي لهذه القوة.

(1) Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, trans. ??? [AQ: anon.?] (London, 1949), ii [AQ: = vol?].

(2) في اللوحة الجصية لكنيسة سان بييرو أغرادو San Piero a Grado، انظر أعلاه، هامش (2) ص: 60. لم يكن الظل ممثلًا. وعلى العكس من ذلك من برج «الرواق» كان يصدر شعاع ضوئي يسقط بالضبط على المرضى.

لا تحول هذه الطريقة بين الرسام وبين أن يطرق تمثيل إسقاط الأجسام باعتباره نتيجة قانون بصري. فالضياء الذي يملأ كل المشهد يصدر من أعلى يمينًا، والقانون الفيزيائي نفسه ينطبق على «أجسام أخرى موضوعة بين بين» مثل سطوح البيوت على سبيل المثال، تلقي ظلالًا عميقة على الجدران. يمكننا أن نتساءل عما إذا ما كان مازاتشيو قد مثل ظل يوحنا راجعًا لما يقتضيه التجانس في تمثيل القانون الفيزيائي نفسه، أم راجعًا بالأحرى إلى محاولةٍ لإعطائه قوة لا وجود لها في النص.

يتجلى انسجام طريقة مازاتشيو بكل أبعاده عندما نحلل النماذج التصويرية للإضاءة. قد يبدو غريبًا، لأول وهلة، أن مازاتشيو، في هذا التمثيل المعقّد، يجعل الضوء يصدر عن يمين المشهد. نعلم أن الرسامين كانوا يختارون ضوءًا صادرًا عن يسار، يكون أقل إزعاجًا عند إنجاز الصورة (بذلك فهم كانوا يتجنبون أن تعيق اليد اليمنى التي تحمل القلم أو الريشة مصدر الضوء وتحول دون بلوغه السطح الذي يود الرسام تلوينه). **في كتابه عن الفن** *Libro dell'Arte* (الفصل الثامن)، يعبّر تشينينو تشينيني عن هذا الرأي:

«عندما ترسم، رتب أمورك بحيث تحصل على ضوء معتدل، ودع الشمس تضرب يسارك».

لقد رأينا أنه في الكواتروشانتو (وتلك هي حال جيوفاني دي باولو (الشكل 8) الذي كان يتلاعب بقضايا الإضاءة التي كان يطرحها عهدُ انتقال بين نموذجين للتمثيل)، كان يمكن إدماج صورة الشمس في الركن الأيسر لتشكيل مّا بهدف إبراز الوجه «الواقعي» لإسقاط الظلال الملقاة.

علينا إذن أن نتساءل عن الأسباب الكامنة التي جعلت مازاتشيو بعيدًا عن الممارسة المعمول بها للإضاءة. لن تتأخر الإجابة عن ذلك في الظهور. كانت للمصلى برانكاتشي للكنيسة كارمين نافذةٌ واحدة تُفتح على صدر الكنيسة، فتلقي الضياء يمينًا، على ساحة الشفاء. في هذه الحال، كان من غير الوارد أن **نتخيل** منبعًا آخر للضوء على جانب اليسار من الصورة. وبالفعل، فإن مازاتشيو **يضع** النور خارجًا (الضوء الحقيقي لنافذة حقيقية) في تشكيله. وهكذا، تصبح الإضاءة الحقيقية -التي تأتي هذه المرة

من اليمين- عنصرًا في إنجاز الشكل[1].

كان تشينينو تشينيني (الفصل التاسع) قد توقع بالفعل هذا النوع من الصعوبة:

«إذا ما حصل لك، عندما ترسم أو تنسخ في كنائس، أو عندما تنجز لوحة في أمكنة أخرى غير مواتية لذلك، إذا ما حصل لك ألا تتمكن من تلقي الضوء (la luce) من الجانب الأيسر أو كما يناسبك، اعمل بحيث تعطي نتوءًا (el rilievo) لأشكالك أو لرسمك، حسب موقع النوافذ التي تجدها في هذه الأمكنة، والتي ينبغي أن تعطيك الإضاءة. وهكذا، فباتباعك الضوء، من أي ناحية صدر، وزع النتوءات (rilievo) والظلال (scuro)، وفق المنهج المشار إليه».

قد يظهر إذن أن مازاتشيو لم يُضف شيئًا جديدًا إلى هذه الطريقة، التي كان تريتشانتو على علم بها. إلا أن الأمر ليس كذلك. والفارق (المهم) يمثّل في كون «المنهج المشار إليه» الذي يتكلم عنه تشينيني، لم يكن يعني إلا الظلال المندمجة. لذا فالإضاءة الخارجية بالنسبة إليه ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار عند إنجاز النموذج المرسوم والأحجام (rilievo). لم يكن لتشينيني أن تخطر بباله فكرة استغلال الإضاءة الحقيقية للمكان كي يلقي، داخل الفضاء الوهمي لتشكيله، ظلًا محمولًا، وهذا مفهوم كان لا يزال غريبًا عنه. كان ذلك سيتطلب مفهومًا عن شكل يلاقي اعتراضًا، ليس كجسم وهمي صاغه الفنان، وإنما كحاجز واقعي يمنع مرور ضوء حقيقي.

هذا بالضبط ما يفعله مازاتشيو في جدارية كنيسة كارمين. الضوء الطبيعي يصوغ، كما كان يود تشينيني، النتوء (إن حجم الحواريين الذين يكادون يشبهون تماثيل، يكفي لكي نتأكد من الوجهة التي نهج وفقها مازاتشيو هذا النهج)، وبما أن «صلابة» الأجسام والأشكال المرسومة تعترضه، فإنه يولد ظلالًا كبيرة ملقاة. وهكذا فإن الإضاءة (ضياء النافذة الواقعية) الطبيعية تخترق الصورة بعمق، فتحددها كبنية ثنائية، تشارك في الوقت ذاته في عالمين: عالم الخيال وعالم الحقيقة.

مما يبعث على الاستغراب أن الدور المؤسس للرسوم الجديدة

---

(1) هذه الطريقة مدروسة بشكل موسع عند:
W. Schöne, Über das Licht in der Malerei, et par P. Hills, The Light of Early Italian Painting.

الناهضة، جداريات كنيسة كارمين، يحتوي على مشهد يسمح، أكثر من غيره، بتحقيق جمالية جديدة قائمة على العلاقة بين الأجسام والفضاء والظل والضوء[1]. ليس من شك أن مازاتشيو قد استفاد كل الإفادة من موضوع **القديس بطرس المداوي**. هذا الإنجاز يدخل ضمن مفهومه الجديد عن الفن، ذلك المفهوم الذي كان فاساري يحدده على النحو التالي:

«... اعتبر مازاتشيو أن الرسوم كانت تمثيلًا بسيطًا وفيًّا عن طريق الرسم والألوان لكل ما يحيا في الطبيعة. والفنان الذي يقترب أكثر ما يمكن من هذا الهدف يمكن أن يسمى فنانًا ماهرًا. (...) فقد اكتشف نوعًا من النتوء الذي هو نتوء طبيعي، وهذا لم يتأتَّ لفنان من قبله. (...) وقد وفّق بين لون اللحم البشري ولون الأثواب التي كان يحلو له أن يقدمها عن طريق طيات زاخرة باليسر والطبيعة: وقد كان ذلك ذا فائدة كبرى بالنسبة للفنانين، وهذا أمر يحمد لمازاتشيو لأنه يكاد يكون مبدع ذلك. إذا صحَّ أن نطلق على أعمال الذين تقدموه رسومًا، فإن أعماله هو، قياسًا على تلك، هي الحياة والحقيقة والطبيعة نفسها»[2].

يمكننا أن نقرأ هذا المقطع على أنه من قبيل ما يجري به القول. إلا أننا يمكن كذلك أن نرى فيه نتيجة تحليل عميق للأهداف والوسائل التي رمى إليها تشكيل مازاتشيو. في سياق نقاشنا، نلاحظ أن مازاتشيو يتصور الأحجام (بطرس، يوحنا، وكذلك البيوت والسطوح والشرفات) أجسامًا تتمتع بشبه واقعية، وموضوعاتٍ تقوم حاجزًا ضد منبع الضوء الطبيعي فتلقي بالظلال داخل فضاء خيالي. وهكذا، فإن الضوء الواقعي «يغدو خيالًا»، كما أن الفضاء الخيالي يتحول إلى امتداد للفضاء الحقيقي. يكاد يكون من غير المجدي أن نضيف أن هذا الإنجاز الفذ لم يكن له أن يتحقق إلا بفضل تغيير نموذج التمثيل الذي حمله عصر النهضة، والذي يقدم كل صورة كانعكاس مرآتي، بَلْهَ كامتداد للواقع.

إذا سلّمنا بذلك، فسيكون من المتوقع أن يكون مصنف ألبيرتي حول الرسوم الجديدة كذلك هو النص الذي يجد فيه فنُّ إسقاط الظلال، ذلك الفن الذي تجسده جدارية مازاتشيو، تنظيرَه التامّ داخل مفهوم عن

(1) لعل ذلك هو السبب الذي جعل ر. لونغي يعتبر أن هذه القطعة يمكن أن تكون رمزًا لاشعوريًا لأكثر النيات عمقًا عند مازاتشيو: وهي أن يعالج عن طريق الظل الرسم نفسه:
R. Longhi, 'Gli affreschi del Carmine. Masaccio e Dante', Paragone, 9 (1950), pp. 37-
(2) Vasari, Le vite, t. II, p. 288; Vasari, Les Vies, t. II, p. 175- 176.

الصورة بوصفها انعكاسا للواقع. إلا أن هذا التوقع لا يجد تحقيقه إلا جزئيًا، ما دام ألبيرتي يولي اهتمامًا أكبر للعلاقة التي تربط الضوء والألوان أكثر مما يوليه لإنجاز الظلال الملقاة [1]. عندما يتعرض لهذه النقطة الأخيرة، فمع الانشغال بإدراجها الموسع ضمن نظرية للانعكاسات المرآتية. وهكذا فعندما يحدد الظل لأول مرة (De Pictura, I, 11)، فبأكثر الطرق بساطة: «يتشكّل الظل عندما تعترض حواجز الأشعةَ الضوئية». ما يميز نص ألبيرتي، هو أنه ما إن تكتب هذه العبارة، لا يتساءل عن الظل، وإنما عما يحدث لأشعة الشمس التي يوقفها الجسمُ الصلب:

«الأشعةُ المعترضة تنعكس خارجًا، أو تلتئم مع بعضها. إنها تنعكس بالكيفية نفسها التي تنعكس بها أشعة الشمس عندما تعكسها صفحة الماء نحو السقف» [2].

بهذه الكيفية، فإن التحديد الأول للظل يتحول إلى حديث عن الانعكاسات. وعلى رغم ذلك، فإنه يعود للمسألة ذاتها في الباب الثاني من الكتاب (II, 46-47)، حيث يدرس بتفصيل العلاقة بين الظل واللون:

«بالنسبة لي، فأنا أعتبر رسامًا ضعيفًا أو متوسطًا ذاك الذي لا يفهم جيدًا ما قوة كل ظل وكل ضوء على كل سطح (...) لكي نتجنب التوبيخ ونستحق الثناء، علينا، بادئ ذي بدء، أن نرصد بانتباه شديد، الأضواء والظلال. وفيما بعد، أن نلحظ أنه على سطح تلمسه أشعة الضوء، يكون اللونُ أكثر حيوية ووضوحًا، وانطلاقًا من ذلك، تخفتُ قوة الضوء تدريجيًا وتزداد الألوان ظلمة. وأخيرًا، ينبغي أن نلاحظ كيف تستجيب الظلال في الجهة المقابلة للأضواء بحيث إن أيّ جسم لا يمكنه أن يقدم سطحًا مضاء دون أن تجد في هذا الجسم نفسه السطوح المقابلة المكسوّة بالظلال. أما فيما يتعلق بإنجاز الأضواء باستعمال الأبيض وإنجاز الظلال باستعمال الأسود، فإنني أنصحك أن تبذل عناية خاصة لتعرف السطوح التي يغطيها الضوء أو الظل بشكل تام. وهذا ستتعلمه بكيفية كاملة من الطبيعة ومن الأشياء ذاتها.

(1) S. Y. Edgerton Jr, 'Alberti's Colour Theory: A Medieval Bottle without Renaissance Wine', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxxii (1969), pp. 109–34; J. S. Ackerman, *Distance Points: Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture* (Cambridge, ma, 1991); M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art* (New York, 1978).

(2) Alberti, De la Peinture/De Pictura , pp. 98 -99

وأخيرًا، عندما تحصل جيدًا على كل هذا، عليك بتغيير اللون على طول المحيط باستخدام قليل من البياض الخفيف في المكان المناسب، وبإضافة الكمية نفسها من الأسود حسب الاقتضاء في الأماكن المقابلة. لأنه بإضافة هذا الجمع للأسود مع الأبيض، ستتمكن من إدراك جيد لما يترتب عنه النتوء. استمِرَّ فيما بعد في الإضافة بنوع من التقتير حتى تحس أنك حققت نتيجة مُرضية. لكي تعلم ذلك، فإن المرآة ستكون حكَمًا جيدًا (iudex optimus speculum/ sarà buono giudice lo specchio). لا أعلم لماذا تبدو الأشياء المرسومة الخالية من العيوب رشيقة في المرآة. إلا أن من الملاحظ أن أيّ خطأ في الرسم يبدو حادًا في المرآة. إن ما يؤخذ من الطبيعة، ينبغي أن يقوّم حسب حكْم المرآة (speculi iudicio emendentur/ si emendino collo specchio)[1].

أعتقد أنه سيكون من الصعب العثورُ على شهادة أكثر وضوحًا (في افتقارها الظاهر للنوايا النظرية) فيما يتعلق بالمراقبة التي أخضع لها نموذج المرآة الرسوم الحديثة منذ ميلادها، بما فيها ما يتعلق باستعمالها للظلال والأضواء. ابتداءً من ألبيرتي، الذي لا ينبغي أن ننسى أنه كان قد وضع ميلاد الرسم تحت علامة نرجس، ابتداء منه دخلت المرآة بوصفها أداة لمراقبة الصورة المحاكية في ممارسة أوراش الرسم. بضعة عقود فيما بعد، يشير ليوناردو دافينشي إلى الطريقة نفسها في صفحة شهيرة من «**مصنفه في التلوين**» الذي لم يكتمل، حيث يفسر ما كان يبدو عند ألبيرتي مجرد فرضية («لست أدري لماذا»: nescio quo pacto/né so come):

«إذا أردت أن تَعرِف أن الرسوم مطابقة في مجملها للشيء الذي تودّ تمثيله، خذ مرآة، واجعل النموذج ينعكس فيها، ثم قارن هذا الانعكاس مع اللوحة. افحص جيدًا على السطح في مجموعه، إذا ما كانت صورتا الشيء متطابقتين، ستتأكد أن الرسوم قادرة على أن تُمثّل في المستوى الأشياءَ التي تبدو ذاتَ نتوء، وهذا هو ما تفعله المرآة. ليست اللوحة مع ذلك سوى سطح، والمرآة هي أيضًا كذلك. الرسوم غير قابلة للّمس لأن ما يبدو تامًا ناتئًا (tondo e spiccato) لا يمكنه أن يُلمس باليد، والمرآة تعمل كذلك. عندما ترى أن المرآة يمكنها، من خلال الخطوط والظلال والأضواء (o<m>bre e lumi)، أن تولد وهم النتوء، فأنت الذي لديك، بين ألوانك ظلال وأضواء أكثر قوة من تلك التي في المرآة، إذا تمكنت من

(1) Alberti, De la Peinture/De Pictura, pp. 190-197.

خلطها كما ينبغي، فإن عملك سيظهر من دون شك شبيهًا بالواقع إذا ما شوهد في مرآة كبيرة»[1].

ينبغي أن نلاحظ توًّا أنه، على خلاف مقطع ألبيرتي الذي سبق ذكره، فإن نصّ ليوناردو دافينشي يعتبر المرآة طرفًا في المقارنة. يقوم التقارب على القرابة المبدئية بين سطح اللوحة وسطح المرآة. فلهما، الواحد مثل الآخر، بعدان، وهما يسمحان برؤية واقع ذي ثلاثة أبعاد، وهذا بفضل العلاقة بين الظل والضوء. في الأوراق المبعثرة لملاحظاته، سيعود ليوناردو في مناسبات عديدة إلى هذه الجوانب[2]. أحدُ أهمّ إسهاماته الفكرية هو أنه يقدم لأول مرة تنظيرًا متعلقًا بالعلاقة (التي كان مازاتشيو قد خمّنها) بين الظل المُسقَط والفضاء المنظوري[3]:

«الظل حرمانٌ من الضوء. يظهر لي أن الظلال ضرورية بالنسبة للمنظور، فمن دونها لا يمكننا أن نفهم فهما جيدًا الأجسام والأحجام...»[4].

في أحد مخطوطاته (الشكل 12) يتخيّل دافينشي شمعدانًا موضوعًا في ثقب طاولة، يُسقط ظل كرة على جدار. النتيجة هي إسقاطٌ يمكننا أن نعتبره صادرًا عن الجدار ذاته. من هنا يفترض ليوناردو دافينشي أن إسقاط الظل والإسقاط المنظوري هما نهجان متطابقان.

مشكلة أخرى تشغله بشكل خاص تتعلق بمحيط الظلال. في رسم لكوديكس هوغنز Huyghens (الشكل 15) الذي اعتُبِر النتيجة المباشرة لتدريسه[5]، تُقدِّم لنا تجربة: في وسط غرفة وعلى قاعدة التمثال يوجد شمعدان. ما دامت أشعته متفرقة، فإن الظلال التي ستسقطها الأشعة على الجدران ستزداد تناسبًا مع المسافة. يخط (يمكننا أن نفترض أن الأمر يتم في

---

(1) J. P. Richter, ed., *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (New York, 1970), i, v 529 [AQ: what do these denote?].

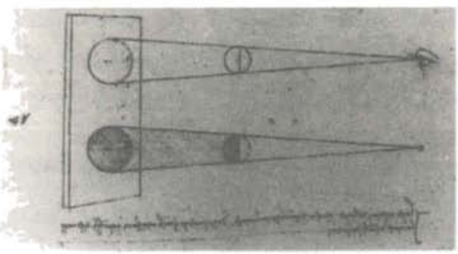
(2) من بين الأدبيات الغنية حول هذا الموضوع، انظر على وجه الخصوص:
J. Shearman, 'Leonardo's Colour and Chiaroscuro', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xxv (1962), pp. 13–47; M. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man* (London, Melbourne and Toronto), pp. 267 -275.

(3) T. DaCosta Kaufmann, 'The Perspective of Shadows', pp. 267–75

(4) Richter, ed., *The Literary Works of Leonardo, no. iii, p. 164.*

(5) E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (London,1940), p. 61, and G. Bauer, 'Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective', *The Art Bulletin*, lxix (1987), pp. 211–19 (here p. 215).

نوع من الورشة /الأكاديمية) فنانٌ محيط ظلّ تمثالٍ صغير على الجدار. تدل التجربة أنه في الوسط الذي يعيش فيه ليوناردو دافينشي كان الفنانون على معرفة بحكاية بليني المتعلقة بأصل الرسم. ومع ذلك، فإن رسالة الرسم غامضة ما دام خط المحيط، بدل أن يكون حاسمًا (كما كان عليه الأمر في الحكاية المؤسسة)، فإنه لا يخلو من لبس هنا، ويشوبه الغموض، وهو يتشكل من خطوط تتكرر وتتلاقى أو ينطبق بعضها فوق بعض.



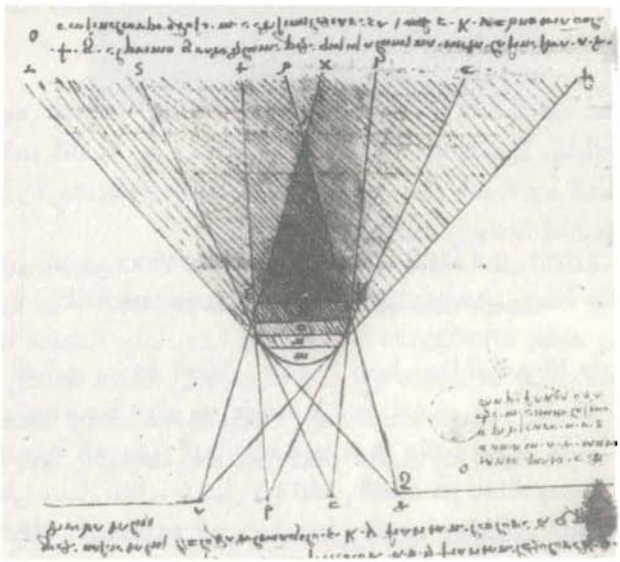
الشكل 12

ليوناردو دافينشي Léonard de Vinci، **دراسة إسقاط الظل**، 22/31.7، حوالي 1492، خزانة معهد فرنسا، تصوير بولوز، باريس.

إن التباس محيط الظلال، الذي لا يعمل هذا الرسم إلا على الإيحاء به، سيكون محط تنظير من طرف ليوناردو دافينشي في مناسبات متعددة. ففي التجربة التي يشير إليها «المخطوط أ» في مكتبة معهد فرنسا (الشكل 13)، على سبيل المثال، يتخيل كرة تتلقى الضوء عبر نافذة. وهو يقيم تمييزًا بين «الظلال الابتدائية» التي توجد **على** الكرة، و«الظلال الثانوية»، التي تسقطها الكرة **خلفها**. داخل هذا التعارض المبدئي، يلاحظ ليوناردو تدرُّجًا في شدة الظل، وهو يلح على استحالة تحديد محيطه بكل دقة. وبذلك فهو يبرر ما يدعوه سفوماتو sfumato، أي النهج الجديد الذي يرمي إلى تجنب معالم الأشياء، ومحيط الظلال كذلك.

أمر لا يخلو من دلالة في هذا السياق أن يلحّ فنان آخر، وهو دورور Dürer، الذي ينحدر من تقليد آخر لبناء الأشكال، أن يلح، على العكس

من ذلك، على تحديد جنبات الظلال. لا شك أنه كان على اطلاع، كما تم افتراض ذلك، على بعض نظريات ليوناردو دافينشي. عندما طوّر تلك النظريات أضاف إليها تجديدًا لا يخلو من دلالة: فقد وضع مكان موضوع التجربة، أي الكرة، مكعبًا (الشكل 14). وهكذا أصبحت جنبات الظل أكثر دقة. الظل، كما هي الحال عند المعلم الإيطالي، هو إسقاط يجد التعبير عنه في المنظور. ومع ذلك فقد لوحظت عدة التباسات في نقوش دورور التي تمثل منظور الظلال[1]. أحدها يتعلق بالنموذج الذي نستعيده هنا، حيث يمثل الفنان منبع الضوء في صورة شمس، في حين أنه، اعتبارًا للطابع التجريدي للبرهان، فإن ذلك المنبع لم يكن له أن يكون سوى نقطة. وهكذا، فهو، على ما أعتقد، يثير الانتباه إلى كون تلك النقوش توجد في حدود النظرية والتطبيق، وأن القانون المجسد هنا يتعلق «بكل ما يوجد تحت الشمس».



الشكل 13

ليوناردو دافينشي Léonard de Vinci، **دراسة إسقاط الظل**، 22/14.5، حوالي 1492، خزانة معهد فرنسا، تصوير بولوز، باريس.

(1) DaCosta Kaufmann, 'The Perspective of Shadows', p. 275.

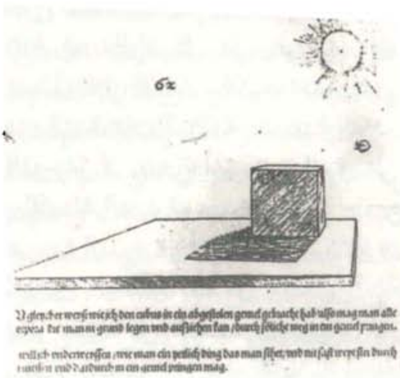
سؤال مهم يطرح نفسه هنا. إذا كان ليوناردو دافينشي وألبريشت دورور Albrecht Dürer قد نظَّرا، كل على طريقته، لإسقاط الظل بوصفه خاصية تميز كل تمثيل ثلاثي الأبعاد، فكيف نفسر كون الممارسة التشكيلية كانت، بعد كل هذه التدقيقات النظرية، شديدة الحذر، بَلْهَ بخيلةً بتمثيل الظل الملقى في اللوحة؟ لا ينبغي أن يكون المرء على اطلاع كبير بتاريخ الفن كي يتبين أن الأمثلة العينية، حيث وظفت جميع الفتوحات النظرية للإسقاط، تظل شديدة الندرة. لو أن الرسامين كانوا قد طبقوا بشكل دائم ودونما تمييز، القوانين المتعلقة بتشكل الظلال الملقاة، واضعين الظلال جميعَها وللأجسام المثلة في الضياء جميعِها، فإن رسومهم ستكون أقل جاذبية بكثير. لهذا فابتداء من عصر النهضة سنجد أنفسنا من جهة، أمام عِلم حقيقي بالظل، سرعان ما سيغدو جزءًا لا يتجزأ من تدريس فن الرسم في الأكاديميات، ومن جهة أخرى، أمام مراقبة متنبهة لتطبيق هذا العلم. إن ضرورة احترام قواعد بعينها في تمثيل الظلال تجلت بداية عند ليوناردو دافينشي، وهي لن تتوطد بوضوح إلا فيما بعد:

«لا يكتفي الرسام بالطبيعة كما تقدمها له الصدفة، وهو يعلم أنه بالنسبة إلى الاستعمال الذي يريد أن يستعملها به، فإنها دائمًا معيبة، كما يعلم أنه، لكي يجعلها في حالة مُرضِية، عليه أن يستعين بفنه الذي يعلّمه الطرق لكي يختار منها الجوانب المشرقة في تأثيراتها المرئية. والحال أن الضوء والظل لا يقلان تأثيرًا مرئيًا للطبيعة عن ملامح الجسم البشري، وعن الأوضاع، وعن طيّات الستائر وعن كل ما يدخل ضمن تشكيل لوحة. كل هذه الأشياء تتطلب اختيارًا، ونتيجة لذلك، فإن الضوء (والظل) يتطلبانه أيضًا»[1]، أو، بشكل أكثر وضوحًا:

«من يخترع الموضوعات هو المتحكم في وضعها بحيث تتلقى الأضواء والظلال كما يرغب فيها في لوحته»[2].

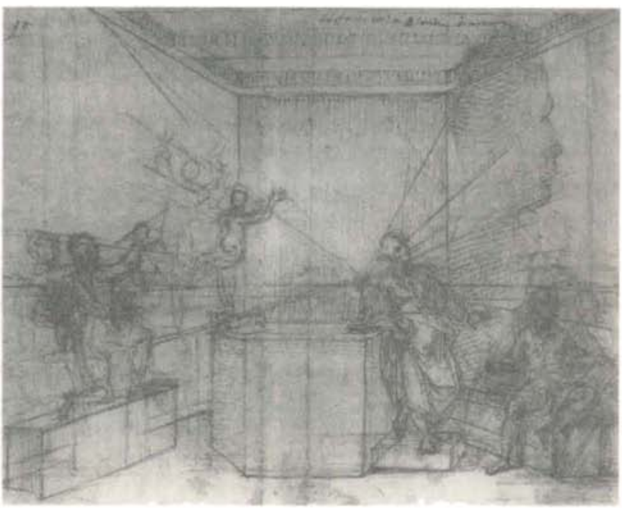
(1) R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708] (Paris, 1989), p. 180 (translator's version).

(2) De Piles, *Cours de peinture*, p. 363 (translator's version). See also T. Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art* (New Haven and London, 1985), pp. 72-5.



الشكل 14

ألبريشت دورور Albrecht Dürer، **دراسة إسقاط الظل**، من أجل الطبعة الأولى لكتاب
Underweysung der Messung..., 7.5 x 21.5 cm, Nuremberg, 1525



الشكل 15

ليوناردو دافينشي، **دراسة لإسقاط الظل**،
Codex Huyghens (MA1139, fol) 90r, après 1500, 23.2 x 18.3 cm, The Pierpont Morgan Library, New York (photo: David A. Loggie).

هذا المبدأ العملي، الذي أعلنه بقوة روجي دي بيل Roger de Piles في مستهل القرن الثامن عشر كان معمولًا به من قِبَل الرسامين منذ زمن بعيد. لقد أدرك هؤلاء أن تمثيل الظلال الملقاة علامة على وفاء للمحاكاة، ولكن، ينبغي له، قبل كل شيء، أن يتخذ طابعًا دالًا، محتاجًا لتبرير موضوعاتي واضح. ومن دون هذا التبرير سنتوصل إلى صور تافهة، مثل الخلفية المليئة بالظلال الملقاة في لوحة **الهروب إلى مصر** لجيوفاني دي باولو (الشكل 8). وبالفعل، فقد كان صدفة سعيدة، كون العمل الافتتاحي للرسم المنظوري، وهو حلقة مازاتشيو لكنيسة برانكاتشي Brancacci (الشكل 11)، قد تطرق لمسألة تمثيل الظل الملقى سواء على مستوى الشكل، أم على مستوى الرمز. في مشهد **القديس بطرس المداوي**، كان الظلّ ضروريًا على نحو مضاعف: بوصفه فاعلًا في السرد من جهة، وبوصفه دليلًا على أن الأشكال الكبيرة للحواريين كانت تعوق «واقعيًا» منبعي ضوء خارجي، كما لو كانت من لحم وعظم.

3. أشكالٌ للحضور الفعلي

إذا حاولنا استخلاص النتائج التي توصلنا إليها حتى الآن، يمكننا أن نقول إن الظل المدمج في اللوحة، في الممارسة الفنية للتوريشانتو (وهذا ما يُبيّنه كتاب تشينيني)، كان يعتبر عنصرًا أساسيًا من أجل إنجاز «نتوءات» الأشكال. مع مازاتشيو، وبفضل الجهد النظري لليوناردو دافينشي ودورور، أصبح الظل الملقى من اختصاص رسم المنظور ودليلَ «واقعية» أي جسم يعترض مصدرًا ضوئيًا.

لا شك أننا يمكننا أن نسوق هنا مجموعة من الأمثلة، سواء أكانت إيطالية أم شمالية، تكشف المتعة الجلية والمتزنة التي كان الفنانون يجدونها في التمرُّن على هذه المعطيات الجديدة لبناء الأشكال. يمكننا أن نسوق كذلك أمثلة أخرى عديدة حيث يتبين بوضوح كيف ينجرّ الرسامون للامتثال لضوابط من مستوى موضوعاتي تبريرًا لرسم الظل الملقى. لن أتعرض فيما بعد إلا لحالة قصوى لتمثيل الظل، وهي حالة حاسمة بالنسبة للتفكير الغربي حول التمثل.

في إنجيل لوقا (1، 26-38)، تتركز حكاية التجسيد في حوار معقد بين

الملاك والعذراء. عندما يعلن جبريل (... وها أنت ستحبلين وتلدين ابنًا وتسمينه يسوع...) استغربت مريم: «كيف يكون هذا وأنا لست أعرف رجلًا؟» فأجاب الملاك: «الروح القدس يحل عليك، وقوة (dynamis/ virtus) العلي تظلّلك (episkiazein / obumbrabit)، فلذلك أيضًا القدوس المولود منك يدعى ابن الله».

نادرة هي مقاطع الأناجيل التي خضعت للتأويل أكثر من هذه. يعود ذلك إلى الطابع الغامض لجواب جبريل الذي لا يظهر أنه يفاجئ العذراء: «فقالت مريم: هو ذا أنا أمة الرب. ليكن لي كقولك».

الفقهاء الذين توقفوا عند معنى العبارة «قوة العلي تظلّلك» (virtus altissimiobumbrabit tibi) اقترحوا عدة قراءات. تنطلق إحداها من فكرة أن اللفظ الإغريقي (episkiazein) الذي استعمله لوقا، وفيما بعد اللفظ في النسخة اللاتينية (obumbrare) لا يؤديان، إلا جزئيًا، المعنى الذي لم يعد يستخدم، والذي نجده في عبارة مألوفة لدى الذهنية الشرقية (السامية) التي كانت ذهنية كاتب هذا المقطع. يتعلق الأمر بالقوة السحرية للظل، وعلى وجه الخصوص، في الحالة التي أمامنا، قوة الإخصاب. سنتذكر أن مفهومًا مماثلًا للقوة المعجزة (الشافية) للظل كان حاضرًا كذلك في حكاية **أعمال الحواريين**، حيث كان اللفظ المستعمل في الأصل الإغريقي هو نفسه.[1] (episkiazo) هذه القوة السحرية إذن هي التي كانت من وراء حمل العذراء. تفسير ثان، أكثر حياء، يعتمد على دلالات اللغات القديمة، حيث كانت عبارة «أن تضم أحدًا تحت/إلى ظلك» تعني أن تُقدم له العون والحماية[2]. وأخيرًا، هناك تفسير ثالث يقوم على تأويل مستوحى من الأفلاطونية الجديدة (قدّمه قديما ثيوفيلاكتوس وفيلون الإسكندري): يدل الفعل episkiazo على فعالية شبيهة بتلك التي تتعلق بنحت الصور. كانت كلمات الملاك إذن تعني أن الإله سيشكل في بطن العذراء «ظله» (أي صورة أولية في شكل خطاطة): يتعلق الأمر بيسوع[3].

(1) D. Daube, *The New Testament and Rabbinic Judaism* (London, 1956), pp. 27–36.

(2) A. Allgeir, 'Επισκιαξειν Lk 1, 35.', *Biblische Zeitschrift*, xiv (1917), pp. 338–43

(3) Theophylacti Bulgariae, *Enarratio in Evangelium Lucae*, in Migne, *Patrologia Graeca*, cxxiii, coll. 705–06. On this subject see B. Haensler, 'Zu Mt 21, 3b und Parallelen', *Biblische Zeitschrift*, xiv (1917), pp. 147–51; H. Leisegang, *Pneuma Hagion. Der Ursprung des Geistbegriffs der synoptischen Evangelien aus der griechischen Mystik* (Leipzig, 1922), pp. 24–31 and 60–63; A. Allgeier, 'Das gräco-ägyptische Mysterium im Lukasevangelium', *Historisches Jahrbuch*, xlv (1925), pp. 1–20

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن الصيغ المحرَّفة التي كانت رائجة في أوروبا الوسطوية كانت تحاول في بعض الأحيان أن تذلل كل هذه الصعوبات في التأويل باللجوء إلى لغة مجازية شديدة الإيحاء:

Par le salu, que l'ange dist,

Par la destre oreille i entra

Jhesu, quant il s'i en ombra(1)

صورة «الكلِم» «المظلل» في/بالعذراء يمكن أن تنطبق على أيٍّ من الحلول الثلاثة المؤوِّلة التي ذكرناها أعلاه!

كان على أيقونات البشارة أن تأخذ بعين الاعتبار هذه التأويلات التي كانت محط نقاش دائم، ومن هنا كان اختلاف الحلول التي تبناها الرسامون. بيد أن تعدُّد معاني نص لوقا يظل شيئًا مسلمًا به. كان جاك دي فوراجين Jacques de Voragine، صاحب كتاب (**الأسطورة الذهبية** *la Légende Dorée*)، الذي وجه الرسامين في أعمالهم لتمثيل التاريخ المقدس ابتداء من نهاية القرن الثالث عشر، كان يحس بضرورة الإتيان ببعض التوضيحات في هذا الشأن:

«يتكوّن الظل عادة من الضوء ومن جسم معترض. لم يكن للعذراء، شأنها شأن أي إنسان، أن تنال كمال الألوهية، وإنما «قوة العلي تظلّلها»، في حين أن نور الألوهية غير المجسد اتخذ جسد الإنسانية كي يمكنه على هذا النحو أن يحس بالألم. يبدو أن القديس برنار لامس هذا التفسير عندما قال: «بما أن الله في المسيحية روح، وأننا ظلّ جسده، فقد اقترب منا عن طريق الجسد الحي، كي ندرك الكَلِم في الجسد، والشمس في الغيوم، والنور في المصباح، والشمعة في الفانوس». ها هي الكيفية التي يُفسّر بها هذا المقطع أيضًا: «فكما لو أن الملاك كان يقول: إن هذه الكيفية التي تفهمون بها الروح القدس يسوع، قوةُ الإله ستغلفها بظلها في ملجئها الأكثر سرية، كي لا تتجلى إلاّ له ولك. كما لو كان يقول أيضًا: لماذا تسألونني ما ستشعرون به في أنفسكم؟ إنكم ستعرفونه، ستعرفونه، أي نعم، من حسن الحظ أنكم

(1) *Vangeli apocrifi. Natività e infanzia*, ed. A. M. di Nola (Lodi, 1977), p. 180 (translator's version).

ستعرفونه، لكن سيتم الأمر بتوسط العالم الذي سيكون في الوقت ذاته الفاعل. أرسلت لأبشركم بمفهوم العذراء لا لأخلقها. وأيضًا: سيظلّلك، أي سيطفئ فيك شعلة الرذيلة»[1].

أكتفي بأن أستخلص التأويلات التي يقدمها كتاب **الأسطورة الذهبية.** أميز بينها ثلاثة تأويلات: الأوبومبرابيت (l'obumbrabit) وهو رمز التجسيد، يمثل الظلُّ السرّ الذي يخيم على التجسيد، وهو يعني مجازًا التجسيد على أنه مفهوم «بارد» خالٍ من كل هوىً جسدي.

من الواضح أن التأويل الأول، الذي كان يستدعي تراث الميتافيزيقا الأفلاطونية الجديدة للضوء، والذي يصرّ عليه جاك دي فوراجين أكثر الإصرار، دون أن يرغب في فرضه هو وحده حصرًا -كان يجد أكثر التمثيلات التشكيلية رهافة التي من المفيد الإطلالة على بعض منها.

في اللوحة الثلاثية الصغيرة للبشارة المحفوظة اليوم في متحف Frick Collection في نيويورك (نحو 1440، الشكلان 16،17) مثّل الرسام الفلورنسي فيليبو ليبي Filippo Lippi الملاك جبريل على المصراع الأيسر من اللوحة، والعذراء على الأيمن. إن فكرة خلق فاصل مكاني فعلي بين الفاعلين التاريخيين ليست فكرة جديدة. وهي تنتج عن ضرورة إثبات أن التجسيد تم، وفق الديانة المسيحية، من غير أيّ اتصال كيفما كان نوعه بين الرسول والعذراء. غالبًا ما كان الرسامون يضعون عمودًا بين الفاعلين، وكان هذا العمود في الوقت ذاته، علامة على «انفصال» ورمزًا لتجسيد المسيح[2].

لا نعرف الحالة البدائية للوحة متحف فريك Frick ، لكن، يمكننا أن نفترض (كما فعل القيّمون الحاليون على المجموعة التي توجد بينها) أنه في الحالة البدائية، من المرجّح وجود عمود صغير مركزي. ومع ذلك، فعلى المشاهد اليوم أن يبذل مجهودًا كي يعيد للمشهد وحدته المكانية. وهو يجد

(1) Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, first English edition by William Caxton 1483, edition of 1900 used here (London, 1967), iii, p. 99.

(2) D. M. Robb, 'The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries', *The Art Bulletin*, xviii (1936), pp. 480–526; D. Arasse, 'Annonciation/Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento', *Versus*, xxxvii (1984), pp. 3–17 (here p. 7); G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*,(Paris, 1990), pp. 152ff

عونًا، من أجل ذلك، في موضوع الحوار بين الفاعلين. إلا أن إشارة هذا الوصل مصحوبة بعلامات تصدّع. أهمها تتعلق بتصوير الظلال. الضوءُ الآتي من اليسار، أي من الجهة التي أتى منها الملاك، يُسقط الظلّ الكبير للرسول السماوي على الأرض. هذا الظل علامة متعددة الدلالات. وهي تدل على أن الملاك ليس شبحًا، وإنما واقع فعلي. وجود الظل، والاتجاه الذي ينتشر فيه، نحو العذراء، من شأنه أن يؤدي إلى نتائج خارجة عن حدود اهتمامنا هنا، وذلك بالضبط في سياق العبارة الشهيرة المتعلقة بقوته السحرية. ولعل ذلك هو السبب الذي جعل ليبي يوقفه فجأة، ولا يجعله يعبر إلى المصراع الذي تشغله مريم. أمام قدَمي العذراء، الفضاء فارغ. وبالعكس، على الجدار خلفها، ينتصب طيف تثير نحوه العذراء الانتباه بكيفية غير مباشرة، عن طريق حركة تميل إلى التعبير بمعنى مباشر عن التقبّل التام لمصيرها. عندما يثير ليبي انتباهنا، بنوع من عدم الاحتراس، نحو هذا الظل، فإنه يُدمجه في الزمان وفي رمزية السرد المحددة ببنياتها. لا أعتقد أنني على خطأ إذا ما أكدت أن هذه اللوحة تسجل بالضبط لحظة الأبومبرابيت. حول سؤال العذراء («كيف يكون هذا؟»/ Quomodo) يردّ جبريل بعبارته الغامضة («الروح القدس يحلّ عليك، وقوة العلي تظلّلُك»). وبالفعل فإن الروح القدس، في صورة حمامة، يلامسها، في الوقت الذي يصطدم فيه نورٌ صادر عن منبع خارجي لا يُرى بجسد العذراء، ويُسقِط ظلَّ جسمها على الجدار. وهكذا نجد أنفسنا أمام نوع من الانزياح، تِلْوَ الانقلاب: بينما يتوقف ظل الملاك فجأة، فإن الظل الملقى للعذراء (المضاءة) هو الذي يُحيل إلى فكرة ظلّ الإله الذي يمتد على/ فيها. التقبل (le fiat) الذي يعين لحظة التجسيد، قد فات وقته: لقد فتحت العذراء سترتها، بطنُها معرض لفعل القوة الإلهية، والحمامة تلامسها. أثارت دراسات حديثة الانتباه إلى غياب الأشياء والسمات، مثل الكتاب، أو المائدة، أو السرير، وهي أشياء معهودة في البشارات التوسكانية. كما لوحظ كذلك أن حركة الشخصين غير عادية[1]. أعتقد أن ليبي يبتعد في هذا العمل عن الأيقونات التقليدية مقترحًا تأويلًا أقل ذيوعًا، قائمًا على رمزية الظل. هذه الرمزية، لا يمكن فهمها إلا إذا اعتبرناها جزءًا لا يتجزأ من مشهد اللحظة الحاسمة للتجسيد.

---

(1) بالنسبة للقضايا من مستوى تقني وأيقونوغرافي لمسألة البشارة انظر:
J. Ruda, *Fra Filippo Lippi, Life and Work. With a Complete Catalogue* (New York, 1993), pp. 14–15.



الشكل 16

فيليبو ليبي، **البشارة**، نحو 1440 على الخشب، عمودان 64/23 لكل واحد
Filippo Lippi, New York, Frick Collection.



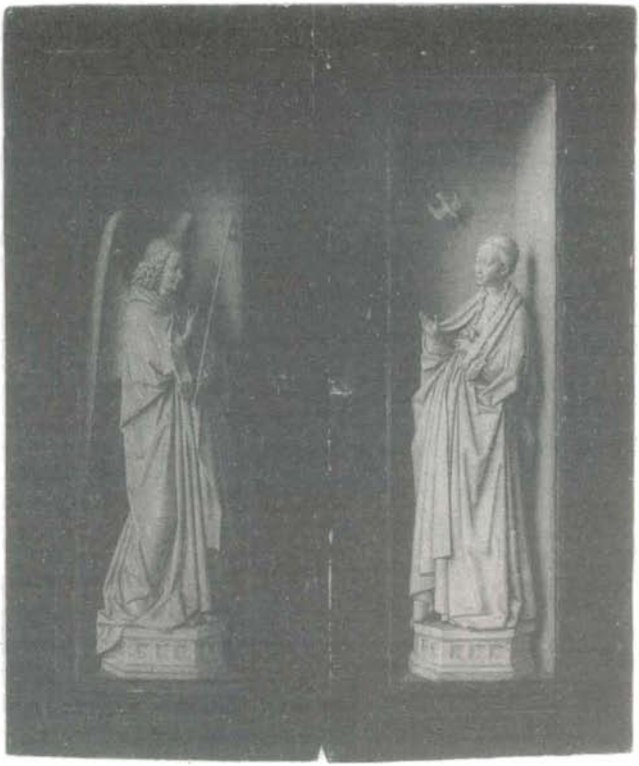
الشكل 17

تفاصيل الشكل 16.

يتجلى التكامل السردي والرمزي للظل الذي أقامه ليبي في أوسع صوَره عندما نقارن لوحة فريك مع مصادر إلهامها المحتملة. من المرجّح، وهذا أمر نُبّه إليه في مناسبات عديدة، أن التأثير الذي مارسه «الفلامانيون البدائيون» على ليبي كان تأثيرًا حاسمًا فيما يتعلق باستعمال الظلال الملقاة. وبالفعل فقد كان فان إيك Van Eyck ومعاصروه قد عمّموا طريقة تمثيل البشارة على المصراعين الخارجيين للوحة الثلاثية باتباع تقنية تدرّج اللون الرمادي. كانت هذه الطريقة تسمح بإنجاز الخدع البصرية بأن تعطي لخارج اللوحات الدينية وضعية تحاكي الصور الواقعية[1]. كان الظلّ الملقى من بين عناصر اللغة التشكيلية القمينة بأن

(1) P. Philippot, 'Les Grisailles et les "degrés de réalité" de l'image dans la peinture flamande des xve et du xvie siècles', *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, xiv (1966), pp. 225ff; D. Martens, 'L'Illusion du réel', in B. de Patoul and R. van Schoute, eds, *Les Primitifs flamands et leur temps* (Louvain la Neuve, 1994), pp. 255–77 (here pp. 264–70).

تبرز الحجم الحقيقي لهذه الموضوعات التصويرية. يكفي أن ننظر إلى إحدى هذه التجارب الشهيرة، وأعني لوحة دريسد Dresde التي رسمها يان فان إيك Jan van Eyck (الشكل 18)، كي ندرك مدى الرهافة التي توصلت إليها الرسوم في مجال التمثيل المخادع[1]، الذي أدهش الخبراء الإيطاليين في الكواتروشانتو[2].



الشكل 18

جان فان إيك، **البشارة**، 1437، زيت على الخشب، عمودان.

(1) R. Preimesberger, 'Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung ThyssenBornemisza', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, lx (1991), pp. 459–89; C. Harbison, *Jan van Eyck: The Play of Realism* (London, 1995).

(2) B. Facius, *De Viris Illustribus: De Pictoribus* (1456), published by M. Baxandall, 'Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-century Manuscript of *De Viris Illustribus*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xxvii (1967), pp. 90–107.

وبالفعل، فإن التمثيل هو الذي يخضع بحذافيره لحركة استنساخ مضاعف عند فان إيك: الشخوص (الملاك، العذراء) وكذا الموضوعات-الكيفيات (السرير) والرموز (الحمامة). يكاد يكون من المستحيل أن نحدد في هذا السياق ما إذا كان ظل العذراء يعود إلى رمزيةٍ أكثر تعقيدًا. في غياب علامات «قوية»، لا يمكننا لا أن نستبعده، ولا أن نُثبته. رمزية ليبي تعود بالأحرى إلى بداهتها. إذا كان ظِل التماثيل ناتجًا عند فان إيك عن حجمها، فإن الظل عند ليبي، الذي يمثل شخوصًا من لحم وعظم، وليس تماثيلَ، يصبح علامةً تدل على حضور فعلي. طرائق مدروسة للغاية من هذه الرواية تصبح أكثر وضوحًا إذا ما أولينا اهتمامنا لأعمال سنوات 40 للكواتروشانتو، التي تطرح قضايا مشابهة لتلك التي تطرحها لوحة فريكFrick .

البالا pala الكبيرة التي تزيّن مذبح كنيسة سان لورانزو San Lorenzo في فلورنسة كانت قد رسمت من طرف ليبي سنة 1440 (الشكل 19). وهي تمثل الموضوع نفسه الذي تمثله لوحة فريك. أمام استحالة صياغة فرضيات فيما يتعلق بالتسلسل الزمني لهذه الأعمال[1]، سنكتفي هنا بملاحظة الاختلاف في الوظيفة وفي الحجم: فبينما تشكل بالا pala فلورنسا لوحة مذبح موجهة إلى كنيسة، فإن لوحة فريك كانت من دون شك موجهة للورَع الخاص. بناء التقديم المستعمل في لوح المذبح غاية في التعقيد، وهو يطوّر، في إطار التوحيد المكاني، العناصرَ التي سبق أن استعملت في اللوحة الثلاثية. عبر إطار رواق نقتحم فضاءً يتمركز حول منظور مباني وأشجار المستوى الثاني. العمود الفاصل، الذي كانت وظيفته تعيينَ حدود بنية اللوحة الثلاثية، تحوّل إلى ركيزة وضعت على الحدود بين الخيال والواقع. إنه يغيّر «اللوحة الثلاثية»، ليس على مستوى التمثيل فحسب، ولكن أيضًا على مستوى العمود-الشيء، فيحوّلها إلى مشهد موحَّد، مادام يخفي الوصل بين قطعتي الخشب اللتين تشكلان الحامل المادي للصورة[2]. بإمكاننا إذن أن نتساءل عما إذا كان ما يزال يحتفظ بشيء من وظيفته الرمزية الأولى. يَفرض السؤال نفسه إذا اعتبرنا أن الملاك في الصورة، قد تجاوزها مخترقًا الفضاء الخاص بالعذراء[3].

(1) وضعية البحث فيما يخص هذه المسألة موجودة في:
Ruda, Fra Filippo Lippi, pp. 399- 402

(2) Details in C. Gardner von Teuffel, 'Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xlv (1982), pp. 1–30 (here p. 18).

(3) أتبنى هنا ملاحظات ل. ماران :de L. Marin
Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento *(Paris, 1989), pp. 148-9.*



الشكل 19

فيليبو ليبي Filippo Lippi، **البشارة**، نحو 1440، نقش على الخشب، 175/183.

علامات سردية كثيرة تنضاف إلى هذه سندًا لفكرة الاختراق. العلامة الأولى هي من دون شك، خرقة جبريل التي لا زالت تظهر خلف الركيزة. ثم موقف العذراء التي تفاعلت مع بزوغ الملاك بإيماءة تُعبّر عن «انزعاج عميق» (conturbatio) تحدث عنه المفسرون[1]. إن امتعاضها واندهاشها لا يتعلقان فحسب بالملاك، الذي كان قد ركع علامةً على تحية احترام، وإنما (أو لنقل بالأحرى) بالظل. إذا كانت البقعة السوداء التي أسقطها جبريل، في ثلاثي فريك، قد توقفت بفعل الشرخ بين المصراعين، فإنها، في لوحة مذبحة كنيسة سان لورانزو ترافقه في مساره، الذي ينطلق من اليسار نحو اليمين، متجاوزةً، مثله (بل ومتقدمة عليه) العمود-الركيزة الذي يعيّن الحدود المسموح بها.

(1) M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy* (London, Oxford and New York, 1972), ch. 2, and Didi-Huberman, *Fra Angelico*, pp. 25–7 and 120ff.



الشكل 20، تفاصيل الشكل 19

يبيّن ليبي في لوحته (الشكل 16) كون ظل الملاك لم يمس العذراء، وأن الأبومبرابيت (obumbrabit) قد تم بالتأثير المباشر للضوء على جسد مريم. أما في لوحة المذبح (الشكلان 19 و20)، فإنه يعبر عن الفكرة نفسها من خلال انزياح رمزي أكثر تعقيدًا. بين الملاك والعذراء، حيث كان يوضع عادةً العمود الممثل للتجسيد، وفي مستوى أمامي غامض، ما دام ينتمي في الوقت ذاته للصورة وللفضاء «الفعلي» للمشاهد، أقحمَ ليبي مزهرية شفافة قيمتها في إثباتها الهندسي والرمزي في الوقت ذاته. ومن المحتمل أن يكون الفنان الإيطالي قد استوحى ذلك، مرة أخرى، من اللوحات الفلامانية [1]، حيث كانت المزهرية تمثل طهارة مريم. بيد أن الدور الرمزي

(1) M. Meiss, 'Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-century Paintings', *The Art Bulletin*, xxvii (1945), pp. 175–81; F. Ames-Lewis, 'Fra Filippo Lippi and Flanders', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xlii (1979), pp. 255–73 (here pp. 260–61).

الذي يعطيه ليبي لهذا الشيء دورٌ أكثر تعقيدًا وموقعُه على حدود عالمين موقعٌ دال. كان يمكن تخمين نوايا الفنان وتأويلها مباشرة سواء من طرف المشاهد/الوفي أم من طرف من له تكوين لاهوتي أكثر عمقًا. لقد سبق للمختصين أن لاحظوا أن التراتيل باللغة الإيطالية كانت تروّج منذ زمن بعيد الفكرةَ التي مثّلها ليبي وروّجها كذلك الفكرُ اللاهوتي المعاصر حول موضوع الضوء الذي يخترق المزهرية من غير أن يحطّمها[1]. والظل الصغير الذي تلقيه آنية **البشارة** في كنيسة سان لورانزو على «مكان» التجسيد هو الدلالة الرمزية على ذلك. يقوم ليبي، بالنسبة لثلاثية فريك، بإنجاز انتقال، بَلْهَ انزياح. وهو يضع «تحت أنظار» المشاهد (على جنبات اللوحة)، ما كان يطرح في مستوى السرد في الثلاثية.

لكي نفهم تجربة ليبي في معناها الصحيح، ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار الطريقة النموذجية التي تزاوج بها **بالا** *pala* كنيسةِ سان لورانزو بين تجربة المنظورية ورمزية الظل. إن هذه الـ**«تافولا كوادراتا»**[2] *tavola quadrata*، هذه اللوحة المربعة التي أنشئت نحو 1440 من أجل أحد مذابح الكنيسة العظيمة لفلورنسة، التي كانت وقتئذ قيدَ الترميم من طرف ليبي (الملقب برونالينتشي Brunelleschi) وفق الضوابط الجديدة لفضاء موحّد، منسجم ومتماثل، تتصرف بدرجات الواقعية، وتمدد البناء الذي يغلفها، وتقوم بإحداث روابط متقنة بين داخل لوحة ليبي والسطح التصويري، فتصمّم إطار التمثيل بوصفه جهازًا بصريًا معقدًا. الإناء الموضوع على جنبات ترتسم على حدود فضاءين، هو مكانُ تجربة فنية وتقنية متقدمة للغاية حول المشكلات التي يطرحها انعكاس الضوء وانكساره من ناحية، ومنظورية الظلال من ناحية أخرى[3]. ها نحن هنا عند لحظة تفكير في الظل أكثر تقدمًا مقارنة بما كان عليه الأمر عند ألبيرتي، هذا في الوقت الذي تتجلى فيه بوادر نوع من السبق على تجارب ليوناردو دافينشي. إن الظل الملقى للإناء هو نتيجة مذهلة لعلاقة ثرية للغاية، بما يترتب عليها من نتائج، بين الشفافية والقتامة، بين الانعكاس والانكسار.

(1) *Ruda,* Fra Filippo Lippi, *pp. 123-5; S. Y. Edgerton Jr,* The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution *(Ithaca, ny, and London, 1991), pp. 103-5.*

(2) E. Maurer, 'Konrad Witz und die niederländische Malerei', *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* xviii (1958), pp. 158–66.

(3) *H. Kehrer,* Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst *(Leipzig, 1908); H. Anz,* Die lateinischen Magierspiele *(Leipzig, 1905).*

ببلوغنا هذه النتيجة، وإذا ما أردنا مراعاة النهج الذي كان وراء اللوحة، فإن تحليلاتنا ينبغي لها أن تتوقف عند هذا الحدّ. فكل محاولة لتحديد ما عليه هذا الظل (أو ما يعنيه) بالفعل عن طريق ألفاظ أكثر دقة، ستكون علامة على عدم فهمه، لأن قصد ليبي هو أن يمثّل الظلّ، ليس ما هو قابل للتفسير، وإنما عكس ذلك بالضبط: أي اللغز. وبتعبير آخر، واستجابة لمقتضيات العمل التأويلي، يمكننا القول إن علامة الظل عند ليبي هي **علامة لا تنفك تقبل التّأويل.**

***

من حسن الحظ أن متخيل الظل في القرن الخامس عشر يقدم إلينا أيضًا حالات تتجلى فيها إشكالية مماثلة (وليست مطابقة) في مستوى يسهل فهمه. لنأخذ مثال كونراد فيتز Konrad Witz، وأصله من جنوب ألمانيا، وكان يعمل في ما يُعرف حاليًا بالأراضي السويسرية.

فيتز فنان استوعب التجربة الفلامانية التي تتعلق بإسقاط الظلال[1]. وقد أبان في هذا المجال عن معرفة خارقة يستعملها بروح مرحة لا نظير لها، الأمر الذي يبرر من دون شك كونه يهوى شرح دلالة اسمه (Konrad Witz /Conradus Sapientis) (كونراد الحكمة). وهو، من بين أمور أخرى، أحد المتخصصين في إسقاط الظلال المتولدة عن موضوعات خارج مساحة اللوحة، مما مهد له الطريق نحو تواصل مليء سخريةً بين المشاهد والصورة. هذا النهج غير المعتاد الذي يزيد جانبه التجريبي قوةً حضورُ الخلفية القديمة المذهبة، يستحق دراسة مخصصة، إلا أن من شأن ذلك أن يبعدنا عن حدود هذا العمل. لهذا السبب، أقترح أن أقصر تحليلاتي على عمل واحد من أعماله، وأقصد مصراع **عبادة السحرة من لوحة مذبح القديس بطرس** (1444، الشكل 21). عند تمثيله لهذا المشهد، تخلّى الرسام بالكامل تقريبًا عن طريقة تمثيل الظلال المُسقطة التي تميزه. صحيح أن هناك غزارة في الظلال، إلا أنها تكاد تتولد جميعُها عن حجب الضوء، الذي ينزل من فوق يمينًا، من طرف الأشياء والأشخاص الموجودين في الفضاء الممثَّل. يمكننا أن نُعجب بالخط المنظوري لظلال ركائز السقف، وإسقاط ظل الملوك السحرة على الرصف الهندسي، أو الدراسة، التي يدين بها للنماذج الفلامانية، والمتعلقة بعلاقة التماثيل بالضوء والفضاء. إلا أن

(1) *Kehrer,* Die heiligen drei Känige, *ii, pp. 250–69.*

الظل الذي يهيمن على التركيبة بكاملها، بوضعه في مركز المشهد، هو الظل الذي يسقطه يسوع والعذراء على حائط مذبح بيت لحم.



الشكل 21

كونراد فيتز Konrad Witz، **عبادة الملوك السحرة**، 1444، خشب،132/151، جنيف، متحف الفن والتاريخ، تصوير إيف سيزا.

مما يثير الاهتمام أن مظهر الظلال لا ينطبق تمام التطابق مع نماذجها. من بين التفسيرات الممكنة هو أن رأس مريم، وكذا رأس الصبي، ربما قد أدخلت عليهما تعديلات فيما بعد. لكن من حقنا أن نتساءل عما إذا كان بإمكان أن هذا النوع من التنقيحات أن يغيّر، إلى هذه الدرجة وضع يسوع، الجالس بين ذراعي أمه، وهو ينظر خارج اللوحة في اتجاه مصدر الضوء، بينما ظله المسقط على الجدار يبدو متطلعًا إلى الملك الذي يجلس القرفصاء، بل إنه يبدو محاوزًا إياه، مادًّا يده إليه كي ينال الهدية المقدمة. نحن هنا أمام مسلسل إدماج سردي للظل، ينبغي تفسيره. بيد أن هذا لا يتأتى إلا بعد القيام بدراسة متنبهة للمشهد في كليته.

النص الأساس الذي يمثله فيتز مأخوذ من إنجيل متى (2، 9-11):

«فلما سمعوا من الملك ذهبوا، وإذا النجم الذي رأوه في المشرق يتقدمهم حتى جاء ووقف فوق، حيث كان الصبي. فلما رأوا النجم فرحوا فرحًا عظيمًا جدًّا. وأتوا إلى البيت، ورأوا الصبي مع مريم أمه. فخروا وسجدوا له. ثم فتحوا كنوزهم وقدموا له هدايا: ذهبًا ولبنًا ومُرًّا»

يمكننا أن نلاحظ بسهولة الاختلافات التي يدخلها فيتز مقارنة بالنص. هذه الاختلافات وليدة تقليد تفسيري وتصويري مديد[1]. نحن هنا لسنا أمام تحريفات فحسب، وإنما أمام بِدَع وإضافات تتعلق بتفاصيل لا يقول النص عنها أيّ شيء. من بينها وأهمها تلك التي تنتج حصرًا عن بناء المشهد، كالظلال على سبيل المثال. في النص، بالكادّ يمكن أن يكون لها معنى، بينما في صيغتها التصويرية، فإنها غدت مركزية. تمثّل اللوحة كذلك تجديدات ذات طابع عام كتلك المتعلقة بديكور المشهد. نرى فيه أن الاسطبل المتواضع لبيت لحم غدا مبنى ثريًّا قديمًا وقد صار خرابًا. فجصّ جدار هذا البيت في طريقه إلى التساقط، لكن مدخله مزيّن بالتماثيل، علامة أخرى على ماضٍ زاهر. نحن هنا أمام إيماءات واضحة إلى التقليد المتعلق بكون ميلاد المسيح (أو بتعبير أدق، تجسيد الكلِم) هو تحقق لنبوءات العهد القديم المتعلقة بترميم الهيكل القديم. في إطار هذا التقليد، هناك نظرية تضم اسطبل بيت لحم إلى بقايا القصر القديم لداوود، ويبدو أن فيتز كان على علم بها[2]. ووجود التماثيل الثلاثة وجود ذو دلالة، كما كان الحال بالنسبة لرسوم الفلامانيين البدائيين. إن الملوك والأنبياء الممثلين هم الذين تنبؤوا بالتجسيد بطريقة أو بأخرى. وقد كان المختصون قد تعرفوهم، كما تعرفوا رسالة كل واحد منهم[3]. إلا أننا، مع ذلك، لم نحلل بعدُ النماذج التشكيلية التي

(1) See M. Barrucand, *Le Retable du Miroir du salut dans l'oeuvre de Konrad Witz* (Geneva, 1972), pp. 117–19. For information on the relationship between 'grisailles' and 'préfiguration' see M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts* (Cologne and Vienna, 1986), pp. 9–11 and D. R. Täube, *Monochrome Plastik. Entwicklung,Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gothik* (Essen, 1991), pp. 165–7.

(2) Ambrosius, *De Mysteriis*, ch. 8, in P. L. Migne, xvi, coll. 405. Regarding this problem see E. Auerbach, 'Figura' in *Neue Dantestudien* (Istanbul, 1944), pp. 11–71, and H. De Lubac, *Exégèse Médiévale. Les quatres sens de l'Ecriture* (Paris, 1959), pp. 316–21.

(3) Pax, 'Epiphanie', in *Reallexikon für Antike und Christentum* (Stuttgart, 1962), v, coll. 876–9, and E. Pfuhl, 'Apolodoros ΟΣκιαγραφοσ', *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, xxv (1910), pp. 12–28 (here p. 25).

نُقلت هذه الرسالة وِفقها. إذا أعرنا قليلًا من الانتباه لهذه التماثيل، نتبين أنها تستعيد التقليد الفلاماني للتماثيل التي تُسقط ظلالًا. ومع ذلك، فإن مهارة هذه اللعبة لا تكفي لتفسير وجودها تفسيرًا تامًا. أعتقد أن الأمر يتعلق عند كونراد فيتز، باستعادة واعية للمتن المتعلق بالفداء والخلاص اللذين كانا يتجليان في العهد القديم في عددهما وشكلهما وغموضهما واكتمالهما inumbra, in figura, in typo, in mysterio, in prefiguratione أما فيما يخص التجسيد فإنهما يتجليان «على حقيقتهما[1] in veritate». «الأشكال» والظلال «توجّه كل واحدة أنظارَها نحو نقطة من المشهد الذي يتم أمام هذا البوابة: سليمان ممثَّل شمالًا، كان قد تنبأ (المزامير 72، 1-11) أن كل الملوك سيقدمون الهدية، وسيسجدون أمام المنقذ. كما أن داوود كان قد أكد: «من هيكلك فوق أورشليم، لك تقدم ملوكٌ هدايا» (سفر المزامير، 68، 29)، بينما كان إشعياء قد نطق بالكلمات التنبؤية: «الثور يعرف قانيه والحمار معلف صاحبه» (إشعياء، 3،1). هذه النبوءات، إضافة إلى ولاء الملوك الثلاثة السحرة التي تحققها، تعود بالدرجة الأولى إلى الطبيعة الإلهية للصبي الذي قد وُلد للتوّ. عندما يضع فيتز بين المسيح والسحرة، ظِلَّ الصبي، فإنه، على العكس من ذلك، يعمل على إبراز طبيعته البشرية. ومع ذلك، فينبغي أن نحترس من التبسيطات المفرطة. إن ظل المسيح هو ظل الكلِم وقد غدا لحمًا. في مشهد عيد الغطاس، وفي اللحظة التي يُكشف فيها عن المسيح، والتي يظهر فيها، يسجل الظل الحضورَ الفعلي للألوهية وقد تجسدت. في المناخ اللاهوتي المعقد الذي أسهم من دون شك في ميلاد هذا العمل، كان تمثيل ظل المسيح، الذي أضفى على المشهد قيمة مثلما فعلت الأم، كان أمرًا أملته ضرورة إرسال علامة واضحة على حقيقة التجسيد. لا شك أن العالِم اللعوب فيتز كان يفضل بكثير (وربما كان الأمر كذلك بالفعل) اللعبَ المعجمي بين epiphaneia/ ostensio، evidentiae وskia (عيد الغطاس/ معرض، وضوح، وظل) والذي كان علماء وقته يفسرون عن طريقه تمثيل الألوهية في شكل جسد[2]. كان يمكن لفيتز أن يتوصل إلى هذا المشهد المعقد (من المحتمل أن يكون الأمر قد حصل) عن طريق التطوير السردي لفكرة أيقونية وظفها الفلامانيون البدائيون مثل روجي فاندير فايدن Rogier vander Weyden.

(1) B. G. Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (New York, 1984), pp. 25-35.

(2) Anz, *Die lateinischen Magierspiele*, pp. 130-58.

في لوحة مريم والصبي، على سبيل المثال، الموجودة اليوم ضمن مجموعة تيسين مدريد Thyssen de Madrid (الشكل 22) يوظف روجي، هو كذلك، الظل المحمول علامةً على «الحضور الفعلي»[1]. ومن المفيد أن نلاحظ كذلك اللجوء إلى الوجوه النبوية: فعند روجي يمثِّل أنبياء التجسيد عن طريق تماثيل صغيرة موضوعة على العمود الأيسر للمأوى، بينما يتم لفت الانتباه أعلى المأوى، وفي نقوش بارزة تؤطرها أقواس قوطية، إلى حكاية الكليم وقد تقمص لحمًا، منذ التجسيد إلى يوم القيامة.

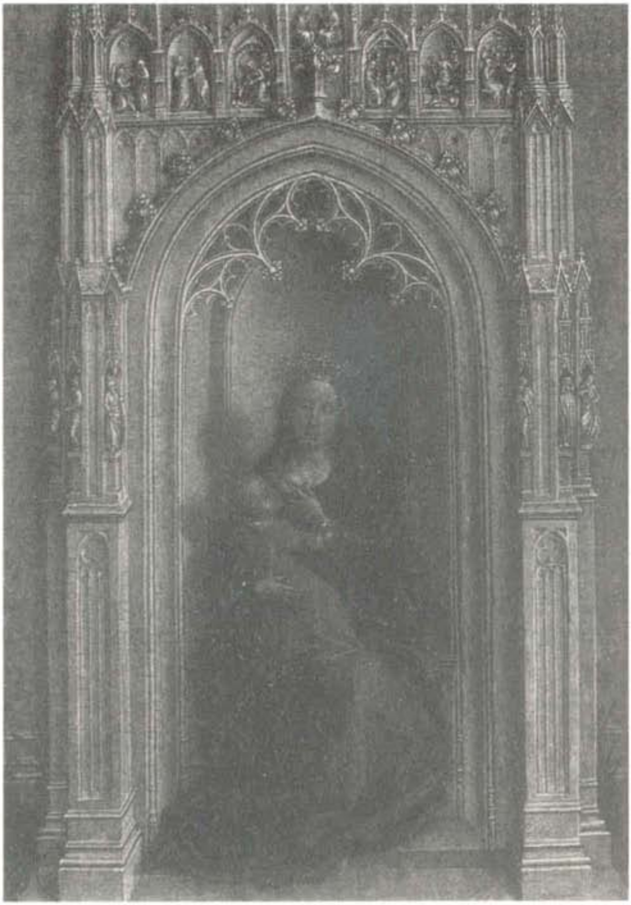
إذا عدنا الآن إلى عمل كونراد فيتز، نلاحظ طريقته الخاصة، السردية، في تأليف مشهده، وطريقته في الإلحاح على منطقة «ركن» بيت داوود ملفتة للنظر. نحن هنا أمام محور تنظم حوله علامات الفداء: نبوءة الخلاص الوشيك «عن طريق الظل والشكل»، أنقاض العالم القديم، ظل المسيح. من المناسب تأويل محور الأشكال والرموز هذا برده إلى محور آخر، يمتد على المحور الأفقي للخط السردي. على اليسار يهدي الملك الجالس للصبي مرًّا (ينحني الظل لأخذ الهدية). على اليمين، نرى مأوى الصبي، حيث جاءت العذراء لأخذ الولد كي تقدمه للزائرين. نحو هذا المكان بالضبط، يشير الملك الثاني بسبابته، نحو منطقة تترابط فيها العلامات واحدة بأخرى. فلنحاول تأويلها.

في جميع التقاليد المتعلقة بمشهد التقديم إلى الملوك السحرة، ودون أي استثناء، يعني المرّ المصير المأساوي للصبي، وكونه سيموت فداء للإنسانية[2]. المأوى صورة عن طاولة حفل القداس التي يتم فوقها اقتسام لحم المسيح ودمه[3]. تقليد آخر لا يَظهرُ أن فيتز يتجاهله، يؤكد أن النجمة العجيبة لم تكتف بأن تدل السحرة على مكان ميلاد الصبي الإلهي، بل كشفت لهم أيضًا عن صلبه الذي سيحصل كما يذهب هذا التقليد المسيحي. والمكانة الأساسية التي يعطيها فيتز للنجمة، بأن وضعها فوق إسقاط الإطار ذي الشكل الصليبي، تعادل نوعًا من التحذير. إضافة إلى كل هذا، هناك الازدواجية التي يدخلها ظل الصبي، والتي تشير إلى الحضور الفعلي للجسد في التضحية اللازمة للفداء.

(1) U. Nilgen, 'The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistie Motifs in Medieval Epiphany Scenes', *Art Bulletin*, xlix (1967), pp. 311–16; B. G. Lane, '"Ecce Panis Angelorum": The Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity', *Art Bulletin*, lvii (1975), pp. 476–86.

(2) K Young, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1933), pp. 29–101; R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi 'Adoration'* (Princeton, nj, 1976), p. 61.

(3) A. C. Quintavalle, *La Regia Galleria di Parma* (Rome, 1939), pp. 150–53.



الشكل 22

روجي فان فايدن Rogier van der Weyden، **العذراء تحمل الصبي**، نحو 1433، زيت على الخشب، 2.14/10.2، مدريد مجموعة تيسن-بورنيميتزا Thyssen-Bornemisza.



الشكل 23

بير ماريا بيناتشي Pier Maria Pennacchi، **مباركة المخلص**، نحو 1500، زيت على الخشب، 141/68

بوصولنا إلى هذه النقطة، يفرض علينا استنتاجٌ نفسه. سنستخلصه بفضل مثال أخير، يُقدم نفسه، لما يتميز به من طابع استثنائي، كتأمل حقيقي يخص تمثيل المسيح. يتعلق الأمر بلوحة تُنسب عادة لبير ماريا بيناتشي Pier Maria Pennacchi (Trevise, 1464-15/1514) محتفظ بها بالمعرض الوطني ببارما Galerie Nationale de Parme (الشكل 23) الرسام فنان غير معروف كثيرًا، متابعٌ للحلول التي اقترحها البندقيان

جيوفاني بليني Giovanni Bellini أو انتونيلو دا ميسينا da Messina. اللوحة عمل معزول لا نعرف لا الدور الأصلي الذي لعبته ولا دلالتها. نرى فيها المخلّص واقفًا، وهو يبارك بيده اليمنى، بينما يحمل كتابًا باليسرى. يتعلق الأمر من دون شك بتمثيل يطور المعطيات القديمة لصورة العبادة التي كانت هي الرمز. خاصيته التي لم يسبق إليها هي وجود الظل. إنه نتيجة لإسقاط يتحدى بداهات الهندسة فيعطي لهذه اللوحة معناها. منذ الوهلة الأولى، نجد أنفسنا نميل إلى أن نتبين في اللوحة أمارات خطاب مصور عن الطبيعة الازدواجية للمسيح. ومع ذلك فلا ينبغي أن ننسى ما لم تنفك نظرية الأيقونة عن ترديده: أن الصورة المرسومة ممكنة فقط بفضل التجسيد وهي لا تمثل إلا المسيح المتجسد.

هذه اللوحة من السانكوشانتو هي في الواقع مفارقة تاريخية غزيرة الدروس. إنه رمز من رموز عصر النهضة، أي من حقبة تُنجز الصورة بأدوات المحاكاة الظافرة. فما نراه هو «المسيح»، الكلِم المجسد. الكتاب يرمز إلى العقل، أما الظل فهو الدليل على لحم الجسد.

الفصل الثالث: ظلّ في اللوحة

إلى جان رودو

لنتذكر نصيحة تشينينو تشينيني (**كتاب الفن**، الفصل الثامن):

«عندما ترسم، تصرفْ بحيث تحصل على ضوء معتدل، وبحيث تضرب الشمس يسارك».

لا يطرح معنى هذا الأمر أيّ شك: ما دام الفنان يرسم باليد اليمنى، فإذا جاءه النور من هذا الجانب، فإنه سيسقط ظِل يده على الورقة، فيلقي عليها شيئًا من الظلمة التي ستعرقل إنجاز الرسم. سنفهم فهمًا أحسن دلالة ألفاظ تشينيني إذا ما أعدنا قراءتها في سياق المقطع كله الذي نُستخلص نتيجته.

«اجعل القلم يسري على اللوحة برفق بحيث يمكنك بالكادّ رؤية ما بدأت تعمله، زد من حدة السيماء شيئًا فشيئًا، مع رجوعك القهقرى كي تولّد الظلال. كلما أردت أن تُبرز الظلال على طول الحدود، كان عليك أن تعود، أما فيما يخص الإبرازات، فعلى العكس، لا تعُد إلا قليلًا. دليلك فيما يمكن أن تراه، هو ضوء الشمس، وضياء عينك ويدك (la man tua)، لأنه من دون هذه العناصر الثلاثة، لا يمكننا أن نعمل ما يليق. ولكن، عندما ترسم، تصرّف بحيث تحصل على ضوء... إلخ»

يتعلق الأمر هنا بعملية تتمتع برهافة بالغة، يمكن لأي تشابك أن يعكر صفوها. الضوء الخافت ومصدره على اليسار يضمنان النجاح.



الشكل 24

مارتان فان هيمسكيرك Martin van Heemskerck، **القديس لوقا راسمًا صورة العذراء**، نحو 1553، نقش على الخشب، 205.5/143.5، رين، متحف الفنون الجميلة والحفريات، تصوير لوي ديشان

أ. 1. المحاكاة الذاتية

إذا كانت هذه هي إحدى القواعد الأساسية لتعلم الرسم، فبإمكاننا أن نتساءل بحق لماذا لم يُراعِها رسام مثل الهولندي مارتين فان هيمسكيرك Martin van Heemskerck في لوحته التي تمثل **القديس لوقا وهو يرسم العذراء** (حوالي 1553، الشكلان 24 و25) يبدو أنه أهمل إهمالًا تامًا نصائح العجوز تشينيني، لأن اليد اليمنى للرسام تلقي ظلًا كثيفًا على اللوح الصغير حيث تبزغ صورة العذراء وهي تحمل الصبي. الإسقاط شديد الوضوح: نتبين جيدًا أصابع اليد ورأس الفرشاة.

كل هذا يبدو وكأنه مفارقة: عند رسمهما للصورة، تلمس اليد والفرشاة إسقاط ظلهما الخاص في اللحظة ذاتها التي تقتربان فيها من سطح الرسم. كل هذه التفاصيل واضحة، وقوية للغاية، رغم ما تفتقده من معنى دقيق وعلاقة بباقي مكونات اللوحة.

أنجز مارتين فان هيمسكيرك هذه اللوحة بعد إقامة طويلة في إيطاليا. وبالفعل، فهي عمل رسام ذي نزعة إنسانية، على اطلاع على المفهوم الفني الجديد الذي كان قد تطوّر في شبه الجزيرة حوالي منتصف القرن السادس عشر. فإذا لم يكن على علم مباشر بنص تشينيني (وهو أمر وارد جدًا)، فهو، على العكس من ذلك، لم يكن ليجهل الإكراهات والضوابط التي تطبع حياة الورشات. بل يبدو أن هذا هو موضوع لوحته بالضبط[1]. فكما نعلم، إن القديس لوقا كان يُعدّ على رأس الرسامين. وتشينيني نفسه يذكُره في الفصل الأول من كتابه على أنه «أول رسام مسيحي». أما عند هيمسكيرك، فيُمثّل لوقا بوصفه رسامًا إنسانويًا محاطًا بالكتب والأشياء العلمية. وهو جالس في قصر روماني يعمل في خلفيته نحات. تحف قديمة تزيّن هذا المكان، وأحد التماثيل التي تقف هناك يمكن أن يعتبر نموذجًا «كلاسيكيًا» للعذراء (التي توجد في المستوى الأمامي) أو يعتبر عنصر مقارنة (paragone) بين الرسم والنحت، بين الفن الجديد والفن القديم. في المستوى الأوسط للتمثيل، حيث يعرض مشهد التثبيت، تكثر التفاصيل التقنية: تُعرّى آنية خلط الألوان بحيث نميز فيها الألوان، كما يُكشف عن النصف الأعلى للوحة الصغيرة التي ترسم عليها الخطوط

(1) *G. Kraut,* Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei *(Worms, 1986), pp. 80-96.*

الأولى لصورة العذراء التي تحمل الصبيّ الذي نتبينه جيدًا: ما من شك أن الضياء الذي يغمره كان سيبدو لتشينيني شديد القوة. تجعلنا حالة الصورة ندرك أن الرسام غارق في المرحلة الأولى من وضع خطاطة الصورة، مرحلة رسم المحيط. يشكل «ظل اليد» الذي يسقط فوق «ظل الجسد» خرقًا للقواعد قويًا ومزدوجًا: أولًا، مقارنةً بمرحلة رسم الظلال التي تجد نفسها وقد عاقها إسقاط خارجي، ثم (وهذا هو الأهم) مقارنةً بالموضوع الخاصّ باللوحة. يتعلق الأمر بإبداع أيقونة من طرف القديس لوقا، أي بصورة ثرية من ذلك النوع الذي يطلق عليه التقليد اسم أكايروبوايتون acheiropoieton وهذا يعني أنها «ليست من عمل يد بشر»، للدلالة على طابعها «اللابشري». رسامون آخرون قد مثلوا في بعض الأحيان، ملاكًا يوجّه يد الرسام. أما هيمسكيرك فقد اختار طريقًا مغايرة: فلُوقا حسبه رجلٌ ذو وجه من التميّز بحيث إننا يمكن أن نفترض، عن حق، بأن الأمر يتعلق بصورة ذاتية. ثم إنه يصر على ظهور ما كان ينبغي أن يتجنبه: أي يد الرسام[1]. إسقاط اليد على سطح التمثيل علامة على تأثير السلطة الخلاقة على الصورة لحظة تكوينها. أما أيقونة «لم ترسمها يد بشر»، وإنما مُثّلت بالضبط في اللحظة التي عاق فيها إسقاط اليد العاملة الرؤية، فهي تشكّل من دون شك مفارقةً من الواضح أن هيمسكيرك كان على وعي بها. يمكن للمرء أن يتساءل بحق كيف أمكن لهذا الانقلاب أن يصبح في الإمكان؟

(1) K. Gross, 'Lob der Hand im klassischen und christlischen Altertum', *Gymnasium*, lxxxiii (1976), pp. 423–40; M. Warnke, 'Der Kopf in der Hand', in W. Hofmann, ed., *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (Vienna, 1987), pp. 55–61, and especially for the motif of the hand's shadow, Oskar Bätschmann and Pascal Griener, 'Holbein-Apelles. Weltbewerb und Definition des Künstlers', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, lvii (1994), pp. 626–50.



الشكل 25

تفاصيل الشكل 24

أعتقد أنه ينبغي البحث عن تفسير ذلك عند الوعي الفني الجديد الذي يتكون في إيطاليا في عصر النهضة. وبالفعل، ليس من شك في أن هيمسكيرك قد سمع القول المأثور الشهير: «كل رسام يرسم نفسه» (ogni

(dipintor dipinge sé). إن الفكرة التي تقول إن الرسام حاضر، بكيفية أو بأخرى، في عمله قد عرفت تطورًا لا يمكننا تتبعه هنا[1]. يكفينا أن نذكر أن هذا الموضوع كان حاضرًا، بشكل غير مباشر، في النموذج النرجسي لألبيرتي، كما كان قد ظهر من جديد في شكل محوّر في الأسطورة الجديدة عن الأصول التي اقترحها فاساري (الشكل 6). ففي الطبعة الأولى لـ حيوات (1550) ظِلُّ الرسام هو ما اعتبر صورة افتتاحية. يظل من الصعب فهم لوحة هيمسكيرك خارج سياق هذه التحولات وما يتولد عنها. إن حذر صاحبها حذر نموذجي. تمثل اللوحة موضوعًا قديمًا (لوقا راسمًا العذراء)، مما يفسر كون الإسقاط المحاكي للذات يظل في مستوى التلميح. نقطتان مهمتان تكشفان عن الوعي الجديد بالذات: رأس لوقا له سمات «الصورة الذاتية»، ويده لها سمات توقيع تلميحي، موضوع على صورة هي، مبدئيًا، لا تُنسب إلى «فنان هو صاحبها».

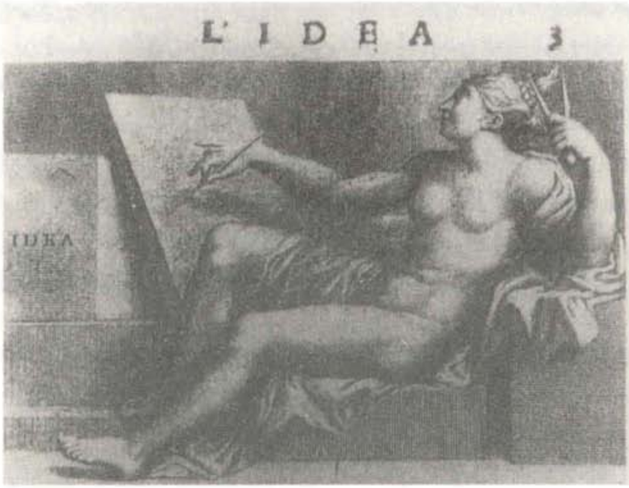
على اللوحة وهي في طريق الإنجاز، لا يكون ظِل اليد مع ذلك إلا حضورًا عابرًا. هذا الظل يدعو المشاهد إلى أن يتخيل أثر المؤلف، ولكن، ليس كأثر حالّ مباشرة في فعل الإبداع، وإنما كـ «علامة عائمة»، وعلى وجه التحديد، كحضور عابر لظل.

***

ترجع عبارة بوالو Boileau الجميلة إلى القرن السابع عشر:

«ظلٌّ على اللوحة هو الذي يمنحها اللمعان» (سخرية 9)

(1) For details see A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris, 1959), pp. 102–5; M. Kemp, '*Ogni dipintore dipinge sé*: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory', in C. H. Clough, ed., *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller* (New York, 1976), pp. 311–23; F. Zöllner, '"Ogni Pittore Dipinge Sé": Leonardo da Vinci and "Automimesis"', in M. Winner, ed., *Der Künstler über sich selbst. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989* (Weinheim, 1992), pp. 137–60.



الشكل 26

جيوفاني بيترو بلوري Giovanni Pietro Bellori، نقش شارل إيرارد، **فكرة-مثال**، روما، 1672

بكتابته لهذه العبارة يفتح مؤلف **الفن الشعري** فضاءَ العمل الفني على مبدأ عدم الاكتمال. لن تعني عبارته إضفاء لقيمة «اللمعان» على عيوب ظاهرة إلا إذا اقتصرنا على مستوى أول للقراءة[1]. يعكس بوالو العلاقة المجازية (التي قننها التقليد) بين الظلمة والضياء، مسقطًا على الظل نقيضه المطلق

(1) عبارة بوالو Boileau استوحاها على ما يظهر من قولة للقديس أوغسطين من كتابه **مدينة الله** *De Civitate Dei*, xi, xxiii, 71 ، يقول أوغسطين: «مثل لوحة تحتوي على لون أسود، فإن العالم نفسه يمكن أن يكون جميلًا، رغم وجود الخطيئة. من المفيد أن نلاحظ أن هذه الترجمة لعبارة القديس أوغسطين بلغة الجماليات كما قام بذلك بوالو، قد استعيدت وأرجعت لأصولها الأخلاقية والأنطولوجية من طرف لايبنتز الذي سيجعل منها مبدأ حقيقيًا لإلاهياته. انظر رسالة لايبنتز:
G. W. Leibniz, *Sämtliche Schriften und Briefen herausgegeben von der Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, zweite Reihe* (Darmstadt, 1926),
حيث يلاحظ أن:
«das bild durch schattierung lieblicher (wird)»,
وهي الفكرة التي سيطوّرها في:
Confessio philosophi (1673), éd. par Otto Saame (Francfort s. l. Main, 1967), pp. 36-37 («per harmoniam rerum universalem, picturam umbris, consonantiam dissonantiis distinguentem»).
فيما يخص المآل الفلسفي لهذا القول المأثور، يرجع إلى مقطع هيغل الذي أوردناه أعلاه، وإلى هامش المدخل رقم (1) ص:13.

(«اللمعان»). وهو يقوم بذلك كي يثبت تشوّه موضوع غائب. سيكون إذن على المشاهد أن يُسقط «الظل» الضروري على اللوحة، ومن دونه لن يكون للّوحة «لمعان». إلا أن الشكل-الظل لمُشاهد يثبت الصورة في الفعل ذاته للتلقي، لا يعمل إلا على تعويض الشكل الأصل الذي يصبح مكانه الآن شاغرًا: «الظل الأول للّوحة» كان إذن مبدعَها ذاته[1]. أقترح فيما يلي أن أضع اللبنات الأولى لبحث يرمي إلى أن يعطي مكانة مفهومية لتحولات هذا الموضوع عبر تاريخ التشكيل الغربي. ستشكل لوحة ميرتن فان هيمسكيرك التمهيد له، وبدايته الفعلية تعود للعصر الكلاسيكي، أما ازدهاره فكان عليه أن ينتظر قرننا.

عندما نشر جيوفان بييترو بيلوري Giovan Pietro Bellori سنة 1672 خطابه-البيان المعنون **فكرة الرسام والنحات والمهندس** (1664) وضع مع العنوان نقوشًا أنجزها شارل إيرارد Charles Errard (الشكل 26). نرى فيها امرأة تكاد تكون عارية، وعيناها متطلعتان نحو السماء، تحمل بيدها اليسرى بركارا، وباليمنى فرشاة تلامس لوحة خُطّطت بالكادّ نتبين فيها بعض الأشكال والأشجار. اليد اليمنى تُسقط ظلها على اللوحة[2]. لا يقول لنا بيلّوري في نص خطابه أيّ شيء صريح حول دلالة هذه التفاصيل. ومع ذلك فهو يعمد في لغة تمزج بين الأفلاطونية والأرسطية[3] على التنبيه إلى:

أن الرسامين والنحاتين الشرفاء، وهم يقلدون الصانع الأول، يشكّلون في عقولهم نموذجًا للجمال الراقي، ومن غير أن تفارقه أعينهم، فهم يعدّلون الطبيعة مصححين الألوان والخطوط. هذه الفكرة-المثال، إلهة الرسم والنحت (...) تنكشف لعيوننا، وتنزل إلى الرخام والقماش. إنها تستمد أصلها من الطبيعة، لكنها تتجاوز أصلها وتصبح هي ذاتُها أصلَ الفن. بعد أن تقاس ببركار الذهن تصبح هي ذاتها مقياس اليد العاملة، وبما أن صور الخيال تحركها فهي تعطي الحياة للصور. أثبت أعظم الفلاسفة أن الأسباب المثلى توجد في نفوس الصناع الفنانين حيث تظل غايةً في الجمال والكمال على الدوام. إن فكرة الرسام والنحات هي هذا النموذج الكامل الممتاز في

(1) نقطة انطلاق ملاحظاتي هو هذا الكتاب الجميل:
J. Roudaut, *Une ombre au tableau* (Chavagne, 1988), pp. 220ff.

(2) O. Bätschmann, 'Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen', in G. Boehm and H. Pfotenhauer, eds, *BeschreibungskunstKunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (Munich, 1995), pp. 279–300 (here p. 293).

(3) انظر التفاصيل في:
Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancien théorie de l'art [1924], French trans. H. Joly (Paris, 1983), pp. 128–35.

الذهن، والذي تشبهه الأشياء التي أمام أعيننا لأنها تقلد فيه شكله المتخيل.

...li nobili Pittori e Scultori, quel primo fabbro imitando, si formano anch'essi nella mente un esempio di bellezza superiore, ein esso riguardano emendando la natura senza colpa di colore edi lineamento. Quest'Idea, overo Dea della Pittura e della Scoltura (...) si suela a noi e discende sopra i marmi e sopra le tele: originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'inteletto diviene misura della mano, e animato dall'immaginativa dà vita all'immagine.

Sono certamente per sentenza de'maggiori filosofi le cause esemplari ne gli animi de gli artefici, le quali risiedono senza incertezza perpetuamente bellissime e perfettisime. Idea del Pittore e dello Scultore è quel perfetto ed eccellente esempio della mente, alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista[1]

إذا قرأنا هذا النص بعناية، فإن دلالة النقوش تصبح في متناولنا. المرأة شبه العارية هي الفكرة ذاتها (لنلحظ جناس الألفاظ في الأحرف اللاتينية فكرة/إلهة Idea/Dea =Idée/Déesse). إنها تمثّل في فضاء مؤثث بقطع من الرخام والقماش، وهي أشكال من المواد الفارغة، عليها ستتجسد الفكرة. في هذا الإخراج البسيط، الشيء الأول الدال هو بلا شك المكعب الذي يشغل الجانب الأيسر من النقوش. لفظ فكرة-مثال IDEA المكتوب على أحد سطوحه، ليس عنوانا ثانيا للنقوش أو للخطاب (وهو موجود كاستهلال خارج الصورة). مبرر وجود هذ اللفظ هو أن يبين أنه في هذا الركام من الرخام سيكون على النحاتين أن يرسموا الفكرة. يستأنف القماش/اللوحة خطاب الجماليات الأفلاطونية، معتمدًا على المكعب، وذلك بأن يُكثر من التفاصيل كما لو أن المقدمة (الممثلة في الركن الأول من الصورة) تنمو كي تتحول الآن إلى برهان تام مدقق.

(1) G. P. Bellori, *L'Idea del pittore* . . . (1672), in Panofsky, *Idea*, pp. 168–9.

الجسد الرمزي للإلهة العارية هو واسطة: العينان متجهتان نحو السماء، حيث يوجد النموذج الكامل للجمال. هذا النموذج يعاد تشكُّله في الرأس (في «العقل») تحت الشعار الضابط للبركار، وهو ينتقل (بتدخل اليد اليمنى) إلى قماش اللوحة. هنا تتطابق صورتان فوق بعضهما. كلتاهما صورة إسقاط: الصور الظلية التي تُقرأ بالكادّ على سطح اللوحة، ثم ظل اليد. هذه الأخيرة هي أحد التفاصيل الأكثر «أفلاطونية» في النقش بأكمله: إنها ظل «الممارسة»، الذي يناقض «النموذج السماوي» (اللامرئي، اللهم إلا في الوجد المبصر **للفكرة-المثال**). إذا كان هذا الظل يلفت الانتباه إلى الطابع الضروري لتداخل «الممارسة»، لِنَقْل الفكرة إلى المادة، فإنه يشير كذلك بكيفية ضمنية لحدودها:

«لقد رسخ حكماء العهد القديم في أذهانهم هذه الفكرة عن إلهة الجمال، وذلك بتوجيه نظرهم على الدوام إلى أكثر أجزاء الأشياء الطبيعية جمالًا، وذلك لأن الفكرة التي تقوم أساسًا على الممارسة هي فكرة مرعبة وبخسة للغاية، هذا في حين أن أفلاطون يريد أن تكون الفكرة معرفة كاملة بالشيء انطلاقًا من الطبيعة. يعلمنا كوينتيليان كيف أن جميع الأشياء التي هذبها الفن والذهن البشري تجد مبدأها في الطبيعة ذاتها، ومنها تأتي الفكرة الصائبة. يترتب على ذلك أن الذين يعتمدون أساسًا على الممارسة، من غير أن يكونوا على علم بالحقيقة، فهم يمثلون في أعمالهم أشباحًا وليس أشكالًا».

...quest'Idea e deità della bellezza fu da gli antichi Cultori delle sapienza formata nelle menti loro, riguardando sempre alle più belle parti delle cose naturali, che brutissima e vilisima è quel'altra Idea che la più parte si forma su la pratica, volendo Platone che l'Idea sia una perfetta cognitione della cosa, cominciata su la Natura. Quintiliano c'instruisce, come tutte le cose perfettionate dall'arte e dall'ingegno humano hanno principio dalla Natura istessa, da cui deriva la vera Idea. Laonde quelli, che senza conoscere la verità il tutto muovono con la pratica, fingono larve in vece di figure.[1]

ينبغي لنقوش بيلوري وإيراند أن تُفهم، من جهة، كنقد يستهدف «الممارسة

(1) Bellori, *L'Idea del pittore* . . ., pp. 174-5.

الرديئة»، ومن جهة أخرى، كتتويج تفكير حول هيمنة «العقل» على «اليد» التي بلغت حدها الأقصى عند ميكايل آنج Michel-Ange. وبالفعل، فإن الفنان الفلورنسي كان قد امتدح في أشعاره «اليد التي تصغي إلى أوامر الذهن» (la man che ubidisce all'intel-leto)، الأمر الذي لم يكن مع ذلك إلا طريقة للقضاء على نوع من العجز عن «تحقيق» الفكرة (le concetto)، وهو أمر كان مرفوضًا بالإجماع عند المعلقين القدماء (فاساري، فارشي، إلخ.)



الشكل 27

تشيرو فيري Ciro Ferri، **مدرسة الرسم**، نحو 1665-1675، رسم على الورق، مدرسة الرسم، فلورنسة

هذا التعليق الذي صدر عن بلّوري حول قضية أفلاطونية يتّخذ كامل دلالته، إذا ما قارنّاه، من جهة، مع خطابات أخرى رمزية حول الموضوع نفسه وفي الحقبة ذاتها، ومن جهة أخرى إذا ما حاولنا أن نتبع الطريقة التي استعيد بها فتطوّر عبر العصور اللاحقة. وإن كون الإيطالي تشيرو فيري Ciro Ferri قد استعاد رسالة النقوش-التقديمية لكتاب إيديا *L'Idea* لبلّوري يدل على أن هذا الكتاب قد فهم في دلالاته العميقة، وخصوصًا دلالة ظل اليد. (الشكل 27)[1]. لقد كان رسمُه تطويرًا لإخراج بلوري سعى إلى أن يجد تحققه الفعلي، وإلى أن يتطور فيتحول إلى قاعة عمل في أكاديمية رسم. في مركز هذه القاعة اتخذت الفكرة مكانها أمام حامل لوحة القماش. ومثلما هو الأمر عند بلوري، فإن الإلهة لا تحمل آنية خلط الألوان، هذا في الوقت الذي تظل فيه يدها اليسرى شاغرة، وبإمكانها أن تحمل تلك الآنية. إذا كان الأمر كذلك، فربما لأن الفكرة، في هذه التمثيلات النظرية، تغمس فرشاتها مباشرة، إذا جاز التعبير، في النموذج السماوي. ليست هناك بَعدُ أمارات مرئية على سطح قماشها، ما عدا ظل اليد والذراع، وهي مبالغة واضحة لاكتشاف بِلّوري. عنصر إضافي جاء ليؤكد الطابع المتلاشي، المؤقت، للمشهد: إنه الساعة الرملية التي يظهرها الصبي putto، وهو يحرك يده الشغالة، بحركة إشارية. لكن بِلّوري ليس منظّر الفن الوحيد الذي تكلم عن موضوع «الظل في اللوحة». فقد اختار الإسباني ذو الأصل الإيطالي فيسانتي كاردوشو، Vicente Carducho فن الشعار، ليقوم بذلك على النقوش (الشكل 28) الذي اختتم بها **حواراته حول الرسم** Dialogos de la pintura (مدريد، 1633). نرى فيها قماشًا فارغًا تُوضع فوقه فرشاة تلقي بظلها عليه. وهو محاط بتاج من ورق الغار متشابك بدوره بقطعة من الثوب عليها كتابة لاتينية مستوحاة من أرسطو تمتدح تجاوز «محو اللوح» بالانتقال من «القوة» إلى «الفعل». معنى الشعار توضحه أربعة أبيات شعرية باللغة الإسبانية تذكرنا بأن الفرشاة وحدها، بإمكانها أن تقوم بهذا الانتقال إذا ما وجهها «سيد العلوم». وهذا أمر ذو أهمية، خصوصًا في سياق نقاشنا، ويعني أن اللوحة الصغيرة، التي لا زالت مجرد «لوح فارغ»، لا وجود لأي خط ولا لصورة «محققة فعلًا» عليها، وإنما فحسب ظل فرشاة. وهكذا تمكن كاردوشو من أن يوحي إلينا بتكافؤ مجازي بين «ظل الفرشاة» و«الخط».

(1) M. Winner, '"... una certa idea". Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung', in Winner, ed., *Der Künstler ber sich selbst*, pp. 511–51 (here pp. 538–9).



الشكل 28

فيسانتي كاردوشو Vicente Carducho، **محو اللوح**، نقش من أجل **حوارات في فن الرسم**، ملتقى تاريخ الفن، 1633، فرايبورغ



الشكل 29

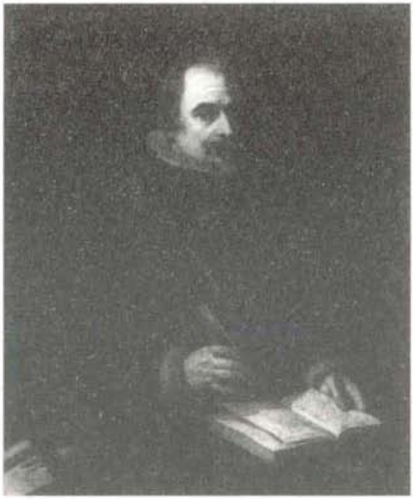
غابرييل رولانهاغن Gabriel Rollenhagen، **لا يوم من دون خط شعار ن. إ**

Nulla dies sine linea, emblème du Nucleus Emblematum, Paris, 1611.

لعل الفكرة أتته من كتب «الشعارات» التي كانت رائجة وقتئذ. في أحد تلك الكتب (الشكل 29) يمثُل إخراج الخط على شكل قول مأثور لاتيني، يشير، حسب بليني (Histoire Naturelle, XXXV, 84) إلى الأسطوري آبيل الذي يظهر أنه لم يكن يترك يومًا يمرّ من غير أن يرسم خطًا (nulla dies sine linea). على عكس ما يتم به الأمر عند كاردوشو، فإن الخط هنا واضح، حتى وإن كان شديد الرهافة وبالكادّ يتمّ تمييزه. كما نرى هنا كذلك اليد، وليس الفرشاة وحدها، بينما ظِل مجهول المصدر يصاحبهما معًا. انطلاقًا من هذا النوع من تمثيل الشعارات، يعزل كاردوشو موضوعة الظل الملقى، ويطورها مُبرزًا طابعها بوصفها علامة عائمة لفعل الإبداع.

يؤكد هذا التوظيف الرمزي للظل الاستعمال الذي يستعمله به فيسانت كاردوشو في صورته الذاتية (الشكل 30)[1]. تُمثّل هذه الصورة كاحتفاء ذاتي برسام منظر. تحت أنظار المشاهد، يَمثُل كاردوشو وهو يحرر **محاوراته** التي سيعرض فيها تصوره للتمثل الفني وكذا تمثُّل «الفنان المكتمل». على يمينه وضع، لكن لبرهة زمنية فقط، إناء خلط الألوان والريشات (أدوات «التلوين») وكذا الورق والكوس وحامل الأقلام (أدوات «الرسم»). ومثلما عليه الحال في النقوش النهائية لكتابه (الشكل 28)، وعلى صفحة الورق التي تصاحب الصورة الذاتية (الشكل 30) يسقط ظل القلم الحبري. يدع كاردوشو ظله يسقط على ورقات الكتاب التي ما زالت بيضاء (وحده العنوان هو الموجود) وهذا يجعلنا نفهم أن «المؤلف» هو الذي سيحوّل الورقة البيضاء إلى ورقة تحمل علامات، هو الذي سيقوم بالانتقال من «قوة اللوح الممحي» إلى الصور المتحققة «الفعلية» للكتابة والرسم.

(1) بالنسبة للشعار والصورة الذاتية لكاردوشو، أتبنى ملاحظات:
S. Waldmann, Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des Siglo de Oro (Francfort. s. l. M, 1995) pp. 155- 157.



الشكل 30

فيسانتي كاردوشو Vicente Carducho، **صورة ذاتية**، نحو 1633، زيت على قماش 101/86

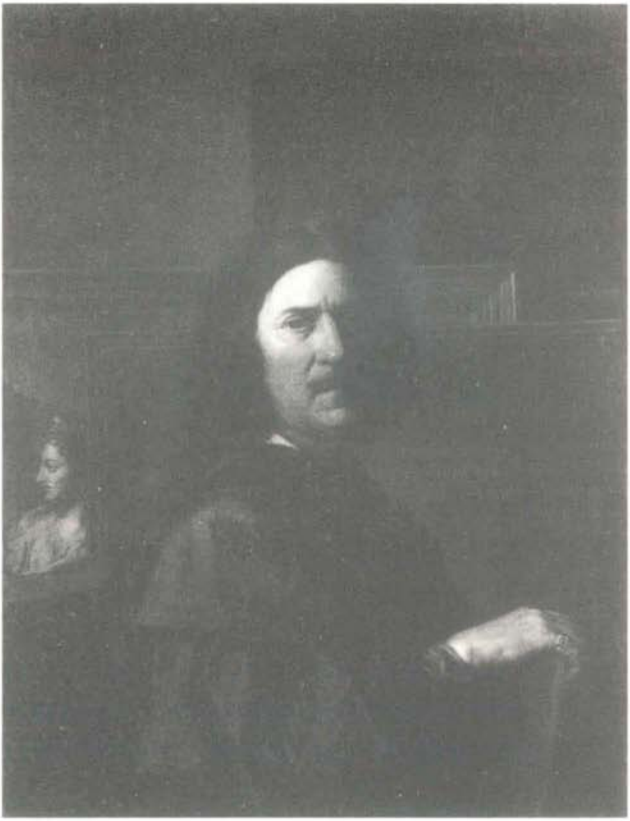
إذا نظرنا لإحدى أكثر الصور الذاتية شهرة في العصر الكلاسيكي ضمن هذا السياق، وأعني الصورة الذاتية لنيكولا بوسان Nicolas Poussin (الشكل 31)، فإنها تكشف لنا عن أهميتها الكبرى وأصالتها.

قصة نشأتها معروفة. في 7 أبريل من سنة 1647 كتب الرسام من روما إلى صديقه شانتولو Chantelou، بخصوص صورة ذاتية يودّ أن يضمها إلى مجموعته. إلا أن بوسان أشار لشانتولو أن عليه الانتظار «لأنه لا وجود الآن في روما لأيّ واحد يتقن عمل الصورة الذاتية»[1]. ولم يقرر بوسان أن ينجز هو نفسه صورته الذاتية إلا سنةً بعد ذلك، وعلى مضض على ما يظهر:

«لقد قمت بإنجاز صورتي كي أرسلها إليك كما أحببت. إلا أنه يؤسفني أن أصرف قدرًا من المال من أجل رأس على طريقة السيد مينيار Mignard

(1) مراسلات نيكولا بوسان Nicolas Poussin نشرها شارل جواني باريس، 1968.

الذي مَنْ أعرِفُ أنه أفضل من يتقن ذلك العمل، رغم ما يطبع أعماله من برودة وتخفٍّ وعدم يسر ولا قوة»[1].



الشكل 31

نيكولا بوسان Nicolas Poussin، **صورة ذاتية**، 1650، زيت على قماش، 98/74، متحف اللوفر، باريس

هذا التصريح لا يخلو من أهمية. وهو يلح على الطابع المتفرد لهذه **الصورة الذاتية** التي تُعد، حسب ما يقوله بوسان، بأن تكون عكس

(1) مراسلات ن. بوسان 2 أغسطس 1648.

الصورة الذاتية. إذا عكسنا قائمة النعوت السلبية التي يصف بها بوسان الفن المتدهور لعصره، نرى أن ما يرتسم في أفق نواياه هو عمل جدّ طموح: صورة ذاتية «حية»، «متفتحة»، «أصيلة»، «قوية».

إلا أنه يبدو أن الأمور تعقدت فجأة السنة الموالية. في رسالة مؤرخة بـ 20 يونيو 1649، تكلم بوسان عن صورتين ذاتيتين:

«سأبعث إليك أكثرهما نجاحًا، ولكن، أرجو ألا تتحدث من فضلك عنهما كي لا تولّد عند البعض شعورًا بالغيرة»[1].

وأخيرًا، في سنة 1650، وجدت عقدة الأحداث حلّها:

«أنهيت الصورة الذاتية التي طلبتها مني... وستكون من نصيب السيد بوانتيل Pointel الصورة التي وعدته بها في الوقت ذاته، ولن يأخذك منه أي شعور بالغيرة، لأنني راعيت الوعد الذي وعدتك به، بانتقائي للأفضل وللأكثر شبها من أجلك... أزعم أن هذه الصورة ستكون لك علامة على الخدمات التي يمكن أن أسديها إليك، خصوصًا وأنني لن أعمل، لأي شخص آخر، ما عملته من أجلك في هذا المضمار»[2].

هل يتعلق الأمر بمجرد صياغة بلاغية، أم أنه دليل إضافي على إنجاز يقع على حدود الرسم؟

لنتأمل اللوحة في الشكل 31. في المستوى الأمامي يمثل بوسان نفسه في نصفه الأعلى ونظرته موجهة نحو المشاهد. يحمل في يده، ليس فرشاة، وإنما كتابًا. هذه الجزئية ذات أهمية لأن الموضوع المركزي لهذا العمل -كما سنرى قريبًا- هو «نظرية» التمثل، وليس «فعل» التمثل ذاته. خلف النموذج تتدرج عدة لوحات. المنظومة فنون-آداب، الحاضرة بشكل أو بآخر في كل صور فناني القرن السابع عشر، تخضع هنا لإعادة صياغة نوعية. ينفصل النصف الأعلى لبوسان عن سلسلة اللوحات، ويمثل لنظر المشاهد في المستوى الأمامي، مع وجود الفن كـ «خلفية». الجزء اليساري من اللوحة هو عبارة عن رمز، وقد أدرك بلّوري ذلك:

«في هذه اللوحة يمثل رأس امرأة، منظورًا إليها من جانب، بعين على

(1) مراسلات بوسان، رقم 172.
(2) مراسلات ن.بوسان، رقم 181.

الإكليل الذي يزين جبهتها. يتعلق الأمر بالرسم. هناك أيضًا يدان تعانقانها. إنها محبة الرسوم وصداقتها اللتان أهديت لهما هذه الصورة بأكملها».

<nell'altra tavola contraria è figurata la testa di una donna in profilo con un occhio sopra la fronte nel diadema: questa è la Pittura; e v'appariscono due mani che l'abbracciano, cioè l'amore di essa pittura e l'amicizia, a cui è dedicato il ritratto(1)

اللوحة المؤطرة والمهيأة التي توجد خلف النصف الأعلى للرسام هي المكان الذي يتجلّى فيه الطابع الفريد من نوعه للعمل. لكي نقرأ -ندرك الرسالة التي تتضمنها- لا يكفي القارئ المتفحص شيءٌ من اللغة اللاتينية. عليه أن يملك فكرًا تأويليًا حادًا. فكما لاحظ ذلك المؤولون المحدثون[2]، فإن هذا القماش من دون رسوم، يتكلم، عبر هذه الكلمات عن التمثيل ذاته. فما هو بالفعل «رسم نيكولا بوسان، الرسام الأنديليزي Andelys»؟ وماذا نرى أمام القماش المهيأ اللهم إلا هذا «التشابه» (تتكرر الكلمة بشكل مهلوس في مراسلته مع من طلب منه الصورة) الذي يكاد يخرج عن الإطار، أو الذي لعله لم يدخله بعد؟

لا شك أن شانتولو كان يتوفر على التكوين اللازم كي يفهم ويدرك لُوَيْنات طريقة صديقه الرسام بحذافيرها، بما فيها دلالة الظل الملقى الذي يتسلل بين الكلمات متطابقًا مع اسم بوسان POUSSIN، وتاركًا في الوقت ذاته لفظين آخرين هما «صورة وبيكتور EFFIGIES et PICTOR» مُعرّضين للضياء الكامل. والخلاصة، أنه كان بإمكانه أن يدرك أن الطابع الاستثنائي لهذه الصورة الذاتية (التي كان بوسان يصر عليها في مراسلاته) يمثل في كونه ليس كذلك. فمثلما أن **مقالات** مونتيني Montaigne (التي تمت

(1) G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1675], ed. E. Borea (Turin, 1976), p. 455.

(2) انظر على وجه الخصوص:
Bätschmann, *Nicolas Poussin*, pp. 47–9, and L. Marin, 'Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin, 1649–1650', *Corps écrit*, v (1983), pp. 87–106; M. Winner, 'Poussins Selbstbildnis im Louvre als kunsttheoretische Allegorie', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, xx (1983), pp. 419–51, and Stefan Germer, 'L'Ombre du peintre: Poussin vu par ses biographes', in M. Wascheck, ed., *Les 'Vies' d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993* (Paris, 1996), pp. 105–24.

مقارنتها بها عن حق[1] ليست «صورة ذاتية»، بل خطابًا حول الذات، فإن لوحة الصداقة التي أبدعها بوسان من أجل شانتولو ليست صورة ولا صورة ذاتية، وإنما هي خطاب حيّ حول وضع التمثيل.

مصدر لاحق لا يقل إقناعًا يمكنه أن ييسر علينا فهم اللوحة. وهو يجعلنا نرى الكيفية التي كانت تدرك بها العلاقة بين «الظل» و«الصورة الذاتية» في ذلك الوقت. إنه شانتولو نفسه هو الذي ينقل لنا في مذكراته (بتاريخ 19 أغسطس 1665) رأي برنيني الذي كتب:

«في المساء، إذا ما وضعنا شمعة خلف شخص بحيث يُلقي ظلَّه على جدار، سنتعرف الشخص من خلال هذا الظل، علما بأن لا أحد له رأس فوق الكتفين بنفس الكيفية التي عند الآخر، وكذا هي الحال بالنسبة لبقية الأعضاء. إن أول شيء ينبغي أن يُراعي تشابهه من يقوم برسم صورة ذاتية هو ما هو عام عند الشخص، قبل أن يفكر في ما هو خاص[2]».

ينبغي أن نقرب هذا المقطع من أسطورة الظل المُسقط العتيقة التي يُستمد منها «التشابه»[3] لا يعطينا الظل «ما هو خاص»، وإنما «ما هو عام في الشخص». إنه التشابه في حاله الأصلية. المهم، في الإخراج الذي يقوم به بوسان، هو أن هذا الظل، الذي يترابط مع الاسم يُسقَط على قماش مهيأ لكنه يخلو من الألوان. هذا القماش لا يوجد هنا لأن الفنان منهمك في أن يرسم عليه شيئًا ما، وإنما بالأحرى بفضل التشكيل. ليست لوحة بوسان سيناريو إنتاج[4]، وإنما هي سيناريو تمثيل. نتيجة لذلك، فإن «الظل في اللوحة» لا يهم فعل الرسم (مثل كل الأمثلة الأخرى التي يتم تحليلها في هذا الفصل)، وإنما يهم منزلة التشابه. إنه ينهي خطابًا حول المحاكاة التامة، في أوج تقليد كان قد بدأ عند الكواتروشانتو.

(1) Bätschmann, *Nicolas Poussin* pp. 49–52; E. Cropper, 'Painting and Possession: Poussin's Portrait for Chantelou and the Essays of Montaigne', in Winner, *Der Künstler über sich selbst*, pp. 485–510.

(2) P. F. de Chantelou, *Journal du Voyage du Cavalier Bernini en France* (Paris, 1930), p. 124 (19 August, 1665).

(3) بالنسبة لمفهوم بوسان عن الظل، انظر:
Bätschmann, *Nicolas Poussin*, passim.

(4) بالنسبة لسيناريو الإنتاج في القرن السابع عشر، يمكن مراجعة:
V. I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting* (Cambridge and New York, 1997).



الشكل 32

إيليزابيت فيجي-لوبران Elisabeth Vigée-Lebrun، **صورة ذاتية**، 1790، زيت على قماش، 100/81



الشكل 33

سيباستيان 2 لو كليرك Sébastien II Le Clerc، **فن الرسم**، 1734، زيت على قماش.

من المفيد في هذا السياق أن نلاحظ الصدى الهزيل الذي ستلقاه تجربة بوسان عند الرسامين في القرن الموالي، باعتبار أن هذه التجربة هي الحقيقة التي لا يمكن محاكاتها. عندما كان أولئك الفنانون يولونها اهتمامهم، فإنما

لإعادة صياغتها في إطار التفكير في حضور الفنان في أعماله.

الصورة الذاتية لإليزابيت فيجي-لوبران Elisabeth Vigée-Lebrun المؤرخة سنة 1790 (الشكل 32) تستمد مقوماتها من التقليد الذي كرس ظل اليد التي تعمل في اللوحة[1]. تمّ تصميم اللوحة بحيث يَمثُل الظل والرسام معًا أمام المشاهد. ما من شك أن هناك تناقضًا عميقًا بين وضع السيدة فيجي-لوبران التي تبتسم لنا بملء شدقيها، وكون يدها غارقة في الرسم. فـ«الوقوف أمام الرسام» عمل يخالف فعل «الرسم» مبدئيًا ولا يجتمع معه. إلا أن الفنانة، بيقظة الذهن التي ميزت عصرها، قد عرفت كيف تتفادى حدة تلك الازدواجية الفاصلة، بأن جمعت من خلال تقنية التصميم، بين وضعين: وضع الوجه ووضع اليد.

يبدو أن سيباستيان لو كليرك Sébastien Le Clerc، الذي ألف سنة 1734 دوريات رمزية خاصة بالفنون والعلوم (الشكل 33)[2] يبدو أنه واجه صعوبات من هذا القبيل. إلا أننا نلفي عنده عنصرًا جديدًا ما دام تشخيص الرسوم مُمثلًا، على غرار شعار بلُوري، لحظة الإلهام الإلهي. هناك صبي يلفت انتباه الرسم إلى عالم النماذج التي عليها أن تنقله إلى اللوحة. الأداة التي تقوم بالانتقال من «الفكرة» إلى «الرسمة»، أي اليد اليمنى، تظل مع ذلك مختفية نصفُها تحت انثناء الجسد. وهذا يُسقِط ظله على اللوحة، وهي جزئية تَستلهم فيها اللوحة فكرةً ليوسان. يلعب الظل هنا دور «نموذج الرسم»، إلا أن الطابع الهجين للحل يعلن عن أزمة لا شك فيها.

2. ظل النظر

«... انطباع... إنه بالنسبة لي، منظر هارب، زاوية حزينة من طريق، مع ظل شجرة لا نراها»[3].

على هذا النحو يعبر غاغير Gaguère، أحد الشخوص الثانوية لأعمال

(1) M. D. Sherif, *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Le Brun and the Cultural Politics of Art* (Chicago, 1996), pp. 230–35.

(2) 23. B. Schubiger, 'Allegorien der Künste und Wissenschaften. Ein Zyklus des französischen Malers Sébastien ii Le Clerc (1676–1763) aus dem Jahre 1734 im Schloss Waldegg bei Solothurn', *Zeitschrift für Schweitzerische Archäologie und Kunstgeschichte*, li (1994), pp. 77–92.

(3) E. Zola, *L'Oeuvre*, vol. xiv in the series *Les Rougon Macquart* (Paris, 1966), p. 84.

إيميل زولا Émile Zola (1886) عن حلمه «الانطباعي». لا شك أن الأمر يتعلق بتحديد شعري، ربما أكثر أهمية لأنه يوحي، فيما يتعلق بمحتوى التمثيل (مثل «كآبة» الرؤية أو عزلة الشجرة) بتوجيهاته المتعلقة بالأسلوب أو بالكلفة أو بتقنية التصوير. ومع ذلك فهناك نقطة يلتقي عندها «المضمون» و«الشكل» وهي بالضبط موضوع الظل. ظل الشجرة (الذي يزيد، كما نتفهم، من كآبة الطريق) هو ظل موضوع لا يمثل في الصورة. إنه امتداد، وإسقاط شيء يوجد «خارج الإطار»، أي في العالم الواقعي.

إن التصور الذي يسمح بإمكانية هذه الخدعة قد تمّ عرضه في مناسبات عدة، كما هو الأمر، على سبيل المثال، في هذا النص لمالارمي Mallarmé، الذي انطلق من تحليل الصورة عند ماني Manet، فحدد معالم تصدُق على تيار فني بكامله:

«يكمن سرُّ ذلك في المعرفة الجديدة جدّةً مطلقة، والتي تتمثل في الطريقة التي تُقطع بها اللوحة، مما يعطي للإطار فتنة حدود مجرد خيالية... هذه هي اللوحة، ووظيفة الإطار هي أن يعزلها، رغم أنني أدرك أن هذا الأمر يتعارض مع الحكم المسبق. فعلى سبيل المثال، ما هو الداعي لتمثيل هذه الذراع، هذه القبعة، أو هذه الضفة إذا ما كانت تنتمي إلى شخص أو شيء يوجد خارج اللوحة؟ إن المشاهد الذي اعتاد أن يعزل وسط الجموع أو في الطبيعة، القطعة التي تحلو له، ليس عليه أن يأسف لغياب إحدى ملذاته المعتادة في العمل الفني، وبعد أن يقتنع أن تلك القطعة أصبحت لوحة، عليه أن يعتقد أنه يرى سراب مشهد طبيعي»[1].

لن نتمكن من فهم الظل المقطوع الذي يتحدث عنه غاغير خارج هذا التصور الجديد المتعلق بحدود الصورة ووظائفها. ومع ذلك فهو أكثر من مجرد ثمرة هذه الطريقة الثورية لتصفيف الصفحة وتصميم القماش، وذلك لسببين: السبب الأول راجع لكون الظل ليس مجرد «شظية»، وإنما هو كذلك «ممثل» للواقع على اللوحة. السبب الثاني أكثر تعقيدًا، ويتعلّق بإحدى السمات الجوهرية للظل: في الطبيعة كل ظل يوافق لحظة معينة للنهار. الظل وحده -في فضاء اللوحة- هو أيضًا صورة زمانية ملتبسة، لزمان يتم إسقاطه على الصورة كي يقيم وحدة بين الوجود والصيرورة، الأمر المتاح بفضل أدوات التخييل.

(1) S. Mallarmé, 'The Impressionists and Edouard Manet', *The Art Monthly Review* [London] (30 September 1876). I have edited P. Verdier's French translation, which appeared in D. Riout, ed., *Les Ecrivains devant l'Impressionnisme* (Paris, 1989), pp. 88–104 (here p. 97).

يمكننا أن نتابع نتائج «تخييل» الظل المنفصل عن الموضوع الذي يسقطه من خلال بعض الأمثلة. ولنبدأ بمثال جسر الفنون Le Pont des Arts لرونوار Renoir (1867، الشكل 34). يتعلق الأمر بلوحة سابقة على ولادة مصطلح «الانطباعية» (1874)، إلا أنها تميز حساسية الرسامين الشباب إزاء بعض مظاهر المناظر داخل المشهد الحضري. اختار رُونوار أحد أكثر المناظر الخلابة لمدينة باريس الإمبراطورية الثانية[1]. يحتل رصيف ملّاكي Malaquais الجانب الأيمن ونهر السين الجانب الأيسر. في عمق اللوحة، وفيما وراء جسر الفنون، نتبين الشبح الرمادي لنوتر-دام Notre-Dame، كأنها نقطة هروب هذا المنظور. هناك مبانٍ أخرى توقف النظر: مسرحا شاتلي Châtelet على اليسار، وقبة معهد فرنسا على اليمين. على الرصيف الذي تغطيه الأضواء تتجول جماعة صغيرة، ينقلها الرسام عن طريق بصمات صغيرة سريعة، يمكننا أن نتبين فيها شخوصًا ينتمون إلى مختلف الطبقات الاجتماعية. إنها في الحقيقة الجماعة مجهولة الاسم والمختلطة للمدينة الحديثة هي التي يتأملها الرسام. هناك منظر ممتد، انطلاقًا من جسر كاروزيل Carrousel، وقد أصر رونوار أن يريَه إيانا راسمًا ظل الجسر أسفل المنظر. وهكذا فقد ثبّت إلى الأبد لحظةً بعد الظهيرة التي رسم فيها هذه اللوحة وأدمج فيها، عن طريق الإسقاط، قطعة من سياق نشأته.



الشكل 34

أوغوست رونوار Auguste Renoir، **جسر الفنون**، 1867، زيت على قماش، 62/103

(1) *See R. L. Herbert,* Le Plaisir et les jours. L'Impressionnisme *(Paris, 1991), p. 6.*

«تساءل بودلير Baudelaire: ما الفن الخالص وفق المفهوم الحديث؟ هو أن تبدع سحرًا موحيًا يشمل في الوقت ذاته الموضوع والذات، العالم الخارجي عن الفنان والفنان نفسه»[1].

بإمكاننا (علينا) أن نتخيل رونوار منحنيًا على أعمدة جسر الكاروزيل حيث يتأمل الحشد، أو جالسًا أمام حامل لوحته بصدد تثبيت الصورة المتحركة المتنقلة في اللوحة. للهارب حضور مزدوج في هذه اللوحة: وسط الحشد على الرصيف وفي عبور الظلال على الجسر. الأشباح المُسقطة أسفل اللوحة لا تتمتع بما يميزها. سيكون من قبيل التمرين الخيالي صعب لو حاولنا أن نثبت ما إذا كان أحد تلك الأشباح هو الرسام ذاته، وما إذا كان الآخرون هم المارة الذين يلقون نظرة شاردة فوق كتفيه. لا شك أن نية رونوار كانت هي أن يترك لتلك الظلال درجة من اللاتحديد بحيث تعطي الانطباع (واللفظ هنا في محله) بالعابر المتنقل. وهو بهذا يرتمي في أعماق جمالية حدّدها بودلير، سنوات فيما قبل، في **رسام الحياة الحديثة**:

«إنها لمتعة قصوى بالنسبة للمتجول المثالي وللملاحظ الولوع، أن يختار مأواه في العدد، في المتموج، في الحركة، في الهارب واللانهائي. أن تكون بعيدًا عن مأواك، وتشعر مع ذلك أنك في مأواك أنّى كنت. أن ترى العالم، وأن تكون في قلب العالم، وتظل مختفيًا عن العالم، هذه بعض أخفّ ملذات هذه الأرواح المتحررة العاشقة المحايدة التي لا يمكن للّغة أن تحددها إلا تحديدًا غير موفق. الملاحظ **أمير** يتمتع بكونه نكرة... إنه **أنا** متعطش **للّا-أنا** الذي يعبّر عنه، كل لحظة، من خلال صور أكثر حيوية من الحياة ذاتها، إنه أنا عابر ظمآن على الدوام»[2].

هذا الاقتباس يمكن أن ينطبق على سلسلة تكاد تكون لانهائية من اللوحات الانطباعية، لأنه يصف الموقف الذي يميّز «الرسامين المحدثين» أمام الواقع والصورة. إلا أنه يهم رونوار بصفة خاصة، ما دام هذا الرسام، على عكس معاصريه، يقدم في لوحته **جسر الفنون** تمثيلًا عن طريق إسقاط الشكل المتنقل الاحتمالي للملاحظ. مجمل القول فإن رونوار في استطاعته، ومن غير أن يلاقي أي صعوبة كبرى، بل من غير أن يزعزع بنية الصورة، في استطاعته أن يقطّعها

(1) C. Baudelaire, 'L'Art philosophique', *Ecrits sur l'art*, ii (Paris 1971), p. 119.

(2) C. Baudelaire, 'Le Peintre de la vie moderne' , *Ecrits sur l'art*, ii, pp. 176.

يُرجع كذلك إلى دراسات فالتر بنيامين حول بودلير وحول باريس القرن التاسع عشر.

بالنسبة للتطورات اللاحقة لمفعول الظل في اللوحات الفرنسية، انظر الدراسة الرائعة لنانسي فورجيون:

NancyForgione, «'The Shadow Only': Shadow and Silhouette in Late Nineteenth- Century Paris», Art Bulletin, 81 (1999), pp. 490512-.

بحيث يكون جزؤها الأسفل خاليًا من أيّ عنصر يدل على بزوغ الفضاء الخارجي. وفي هذه الحال، لا تكون اللوحة قد تغيرت كثيرًا. ستظل من دون شك، نتيجة ملاحظة «رسام متجول»، (ومع مراعاة درس بودلير حرفيًا) سيكون قد ظل «مختفيًا» كامل الاختفاء. تخون ظلال المستوى الأمامي، في جزء منها فقط، حضور الرسام وتؤثر على حضور المشاهد، مع مراعاة وضعيتهما كنكرتين معًا.

ومع ذلك، ففي بعض الحالات يبلغ إسقاط الأنا الفاعل نسبًا تفوق حدود الجماليات المؤسسة التي أقامها بودلير. لنتوقف فيما يلي عند إحدى هذه الحالات القصوى. لا يتعلق الأمر بلوحة، وإنما بصورة فوتوغرافية ربما التقطها كلود موني Claude Monet نفسه عند نهاية حياته. يتعلق الأمر بمنظر «بركة زنبق الماء» الشهيرة لمقاطعة جيفيرني Giverny، انطلاقًا من «الجسر الياباني» الذي كان يزيّن حديقته (الشكل 35) على سطح الماء، في أسفل الصورة الفوتوغرافية، نتبين شبح مُوني. لا نعرف إلا القليل عن ميلاد هذه الصورة، إلا أن جميع المعلقين يجمعون على القول إنها صورة ذاتية متأخرة للرسام. يتخذ الأمر دلالة أقوى إذا أخذنا بعين الاعتبار ندرة الصور الذاتية التي خلّفها موني، وعدم وجود مطلق للنوع المختلط للصورة الذاتية المدمجة عنده.



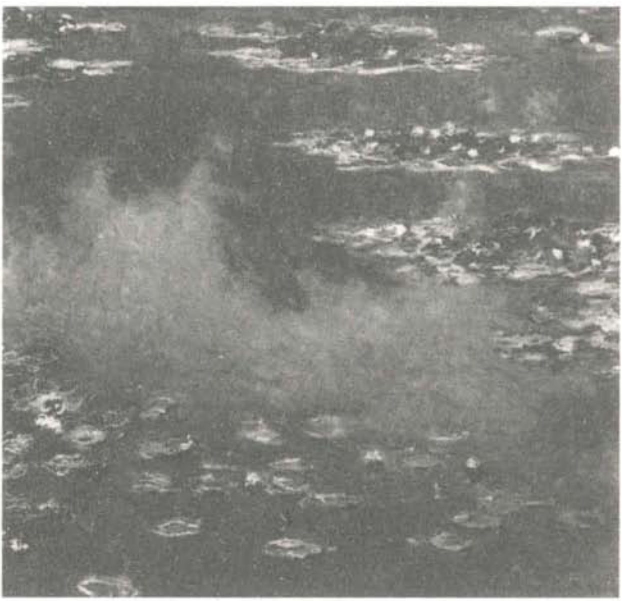
الشكل 35

كلود موني Claude Monet، **ظل موني على حوض زنابق الماء**، 1920 صورة فوتوغرافية Paris, collection Ph. Piguet

لإدراك مغزى هذه الوثيقة، ينبغي أن نضعها في سياق الجمالية المتأخرة لصاحبها. لنتذكر أنه ابتداء من سنة 1893، عمل على ترميم حديقته في جيفيرني، وخصوصًا كونه حفر فيها حوضه المشهور. ولنتذكر كذلك أنه في سنة 1909 أقام معرضًا عند دوران-روييل Durand-Ruel يضم 48 لوحة تحت اسم **زنابق الماء. سلسلة مناظر ماء.**

تتجلى لنا أهمية هذه السلسلة ضمن رسالة تقدمت -قليلًا- افتتاح المعرض:

«لِيكن في علمكم أنني مستغرق في العمل. لقد غدت مناظر الماء والانعكاسات هوسًا عندي. الأمر فوق طاقتي كعجوز، إلا أنني أودّ أن أتوصل إلى تبليغ ما أحس به. لقد أتلفت بعض اللوحات... وأعيد الرسم من جديد... آمل أن تثمر كل هذه المجهودات شيئًا ما ...»[1].



الشكل 36

كلود موني Claude Monet، **زنابق الماء**، 1906، 88/92

.Chicago, The Art Institute, Mr. and Mrs Martin A. Ryerson Collection

(1) Monet, letter v, 1854, dated ii August 1908, in D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, iv [1899–1926] (Lausanne and Paris, 1985), p. 374.

من المفيد أن نلاحظ أن زنابق الماء تُنعت في هذه الرسالة بأنها «مناظر ماء وانعكاسات»، بينما يتخلى موني في عنوان المعرض عن الكلمة الأخيرة. يعود ذلك، على ما أعتقد، إلى استراتيجية ترمي إلى عدم الكشف التام -في عنوان المعرض ذاته- عن جماليته الجديدة للصورة. وبالفعل، فإن هذه الجمالية (الشكل 36) هي ثمرة علاقة غير مسبوقة بين المشاهد وموضوع المشاهدة من جهة، ثم بين الإطار والتشكيل من جهة أخرى. هذه اللوحات ليست مناظر طبيعية بالمعنى الحرفي للكلمة ما دام يُعوزها الأفق والسماء. يمتزج سطح اللوحة مع سطح الماء ولا حضور للخارج (شجرة، السماء...) في الصورة إلا من حيث هو مدغم فيها بفعل مفعول المرآة. أما الملاحظ فإنه **لا يقف أمام** منظر طبيعي، وإنما **ينحني** على مرآة الماء فيجعلها «لوحة».

ومن المذهل أنه بمجرد افتتاح المعرض، أجمع النقاد تقريبًا على الاعتراف بأن هذه الطريقة تجاوزت الحركة الانطباعية صائغةً جماليات جديدة[1]، كما تؤكد ذلك هذه المقتطفات:

«... كل شيء ينعكس فيها ويجد خلاصته ويذوب فيها ويختلط»[2].

أو هذا التعليق:

«لم يعد هنا تلوين: إنه الماء نفسه، وما ينعكس فيه، وانفعال أمام الماء»[3].

بعد هذا الالتفاف، لنعد إلى الصورة الفوتوغرافية (الشكل 35). يمكن أن تعتبر كما لو كانت إخراجًا رمزيًّا لاعتراف فني. يمكننا أن نتبين في هذه المقاربة، وهذا قد تم في السابق، بقايا أسطورة نرجس[4]، بل كلامًا حول صياغة ألبرتي للعلائق بين أصول الرسم والمحاكاة الذاتية. عند القيام بذلك، ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار، على ما أظن، الطابع الحدسي أكثر من الطابع القصدي لتأملات موني، وعلى الخصوص، اختياره الرئيس الرامي أساسًا إلى قلب أسطورة الأصل أكثر من الاستمرار في تطويرها: على سطح انعكاس حوض الماء لا تطفو صورته المرآتية، وإنما ظلّه.

(1) يمكن الرجوع إلى النصوص التي جمعها وعلق عليها زليفين :
St. Z. Levine Monet and His Critics New York 1976.

(2) Levine, Monet, Narcissus, and Self-Reflection. The Modernist Myth of the Self (Chicago, 1994), p. 217

(3) Ghéon, *Nouvelle Revue Française*, i (i July 1909), p. 533, quoted by Levine, *Monet and His Critics*, p. 314

(4) *Levine,* Monet, Narcissus and Self-Reflection.

علينا أن نتذكر أنه في الصياغة الشعرية الأولى لأسطورة نرجس، كان أوفيد قد اقترح تدرجًا لمختلف أنماط الانعكاس. فالظل الأقل وضوحًا من بينها، كان يحتل المكانة الأخيرة، مباشرة قبل التلاشي المطلق لـ«اللاشيء». إذا كان موني قد اختار، في هذه الصورة الفوتوغرافية الرمزية، أن ينعكس على سطح الماء (الذي ليس إلا مكافئًا لسطح التمثيل بصفة عامة) على شكل ظل، فذلك، على ما أظن، بهدف أن يوحي إلينا، ليس بفعل عشق للذات، وإنما بوفائه لعالمه الرمزي. تسمح له الأداة الحديثة لالتقاط الصور أن يعبر عما كان حاضرًا ضمنيًا في لوحاته الأخيرة: ظل النظر، المكون للرسم. في مواجهة التقليد الغربي للمحاكاة الذاتية، ينادي ظِل موني بأسبقية (حديثة) **النظر على اليد**. في مواجهة التجربة الحديثة للأصول (ينصرف ذهني أساسًا لتجربة رونوار الذي سبق وأن جرّ الظل إلى داخل الصورة، علامةً على حضورٍ مجهول الاسم) يرسم موني **ظله** على سطح التمثيل، في المظهر الرمزي والمفارق لعلامة مزدوجة: علامة الحضور/علامة الاندثار.

هذا هو السبب الذي يجعلنا نعتبر صورته الفوتوغرافية-الاعتراف نقطة تحوُّل أساسية في تاريخ مخيال الانعكاس الذاتي. إنها تقترح أن تضع مكان النموذج النرجسي للمحاكاة الغربية المديح الشرقي للظل[1]. هذا ما يوحي لنا به مُوني ضمنيًا، من خلال وجهة النظر التي يتبنّاها كي ينجز آخر وأغرب صورة ذاتية له: **الجسر الياباني**. من هنا إذن، من هذه النقطة المفضلة يتأمل موني مرآة الماء متابعًا -كي نسوق عبارات أحد أقرب أصدقائه- «حلمه للشكل واللون إلى أن تتلاشى فرديته في النيرفانا الخالدة للأشياء المتقلبة والثابتة في الوقت ذاته»[2].

(1) يمكن الرجوع في هذا السياق إلى:
T. Junichiro, *Eloge de l'ombre* [1933], French trans. R. Sieffert (Paris, 1977).
البيبليوغرافيا ضعيفة فيما يتعلق بتمثيل الظل في لوحات الشرق الأقصى. ومع ذلك فقد استفدت من:
H. Brinker, Spuren der Wirklichkeit. Vom Schatten in Ostasiens Malerei und Graphik.
نص محاضرة غير منشورة أمدني به الكاتب مشكورًا

(2) Geffroy, in: Levine, 1976, p. 380.

3. ملاحظات تمهيدية حول الظل واستنساخه في عصر الفوتوغرافية.

إن كون الصورة الفوتوغرافية الذاتية لموني لا تحمل تاريخًا هو ربما نتيجة صدفة، لكنه يمكن أن يكون أيضًا نتيجة ضرورة من مستوى رمزي، ما دام شبح الفنان على سطح الماء هو قبل كل شيء علامة على الحضور الأبكم، والخارج عن الزمان، لمن «يغوص» في الصورة كي يضيع فيها. على رغم ذلك، فإن الصورة قابلة لأن «تؤرّخ». أولًا، لأنها ثمرة تقنية تمثيل «حديثة»، ثم، ثانيًا، لأنها تجسد، في المسار الفني لموني، مرحلة تبتدئ بالأبحاث الأولى المتعلقة **بزنابق الماء** (حوالي 1904-1905) وتنتهي عند موته سنة 1926. إن الصورة الفوتوغرافية-الاعتراف (الشكل 35) هي صورة نظرة موني إلى العالم Weltanschauung بين هذين التاريخين.

وإن كون موني خطرت له فكرة (أو كانت له جرأة) إنجاز لوحة ذات أبعاد في التأمل مثل التي لهذه الصورة الفوتوغرافية أمرٌ سيكون من المثير تعميقه.

الطريقة التي اتّبعها الرسام (إسقاط للذات باستعمال الظل الملقى) قد انتهجها المصورون الفوتوغرافيون في الحقبة ذاتها باعتبارها إحدى التجارب المهمة لتقنية التمثيل الجديدة.

ليس لا في مقاصد ولا في إمكانيات هذا الكتاب أن يفتح من جديد النقاش حول الحوار اللامنتهي، الذي طبع بكيفية أساسية فن القرن التاسع عشر والقرن العشرين، بين الفوتوغرافية والرسم[1]. ومع ذلك فأنا أرى من الضروري أن نتوقف، ولو باختصار شديد، عند الأنماط التي تجلّى فيها أخذ الصورة الشاملة في مجال الفن الفوتوغرافي.

يعود تاريخ أول صورة فوتوغرافية معروفة تشمل ظل الركيزة إلى سنة 1908 (Lewis Hine, *Newsboy, Indianapolis,* 1908). إنها بداية محتشمة تُؤول التجارب التصويرية الكلاسيكية للانعكاس الذاتي بتحديثها[2]. وسرعان ما سيصبح إسقاط الظل موضوع تجارب أكثر ابتكارًا.

(1) A. Scharf, Art and Photography (Londres, 1968).

(2) للاطلاع على أمثلة يمكن الرجوع إلى ستويبيسيكا:
Stoichita, L'Instauration du Tableau, pp. 291-303 .

لعل أهمها هي تلك التي اقترحها ألفريد ستيغليتز Alfred Stieglitz في«**ظلان على البحيرة**» *Shadows on the Lake* (1916 الشكل 17). بما أن مفهومه يقوم على المبدأ نفسه، وبما أنه، فضلًا عن ذلك، معاصر لموني (الشكل 35) فعلينا أن نتوقف عنده بعض الوقت. ما يثير الانتباه هنا، هو تطابق موضوعاتي: تُسقَط الظلال على صفحة الماء، والتقنية الحديثة للصورة تثبتها في لحظيّتها. عند موني، كما عند ستيغليتز، يبدّل الماء من وضعيته: فمن سطح انعكاسي، يغدو محلّ إسقاط. الاختلافات مع ذلك جديرة بالملاحظة. ظِل موني حضور «خفيّ» أسفل الصورة، أما ظلا ستيغليتز فهما يكادان يحتلان الصورة في كلّيتها. ظِل موني كان يقتصر على استنساخ رأسه، وهو يرتدي قبعته المميزة، أما ظلا ستيغليتز فهما اثنان ولا يحملان أيّ علامة تميزهما. فضلًا عن كونهما في حركة (الأمر الذي لم يكن كذلك عند موني)، ولغة جسدهما تشير إلى وجود «مفعول مرآة» وقيام حوار حيّ بين الشخوص خارج هذا المكان والشخص الذي في داخله. وأخيرًا، فإن ستيغليتز ينجز للافتتان بـ«نسيج» صفحة الماء، لما لها من صفات عمق تجريدي ينبثق من خلاله الظلان كشكلين فخمين، بينما عند موني، فإن نظرة الرجل ذي القبعة ترسم صورة ما تزال يمكن أن تحدد كصورة-لوحة. والخلاصة أنه إن كانت الصورة الفوتوغرافية عند موني **رمزًا للرسم**، فإن الصورة المسماة «**ظلان على البحيرة**» *Shadows on the Lake*، عند ستيغليتز **رمز للفوتوغرافية**.



الشكل 37

أ. ستيغليتز A. Stieglitz، **ظلال على البحيرة**، 1916، صورة فوتوغرافية، 11.3/8.9
Washington D. C., National Gallery of Art.

أحسن طريقة لإعطاء هذه التجربة المكانة التي تستحقها هو أن نتأمل تاريخ ميلادها. نعلم، بفضل المعلقين على ستيغليتز نفسه[1]، أنه في الصورة-الأصل كان رأسا ظلي الرجلين أسفل. بعد أن استقرت هذه الرؤية، خطرت للمصور فكرة إدارتها بـ 180 درجة، وأعطى تعليماته فيما

(1) Greenough/J. Hamilton, Alfred Stieglitz. Photographs and Writings 1 (Washington, D. C., 1983), no. 45.

يخص عرضها كي تظل في هذا الوضع الجديد. وهكذا تمكّن من الحصول على مفعولين تكميليين. الأول مفعول إضفاء الطابع الواقعي. عند قلبه للصورة أعطى ستيغليتز للحركة المجردة للبقع طابعًا تشكيليًا. تبدو هذه الطريقة كقلب غريب لتلك التي قام بها كاندينسكي Kandinsky الذي يبدو أنه «اكتشف»، سنوات فيما قبل، اللوحة التجريدية، عندما تأمل ساعة الغسق إحدى اللوحات ذات الأشكال المقلوبة[1]. المفعول الثاني الذي حصل عليه ستيغليتز يتعلق بالحركة التي تتم بين مرحلة الظل ومرحلة المرآة. الظلان يبدوان أنهما يحتلان المكان الذي هو اليوم مكان المشاهد. وهكذا فهما يكتسبان خاصية مستوى مَن يرى، التي لم تكن لهما في البداية. فالفنان يعطيهما هنا دورًا شبيها بذاك الذي عند موني في صورته الفوتوغرافية الذاتية.

وما لم يتمكّن لا موني ولا ستيغليتز من عمله، أو ما لم يريدا القيام به، هو أن يعطيا لإسقاطاتهما التشابه الذي كان يشترطه التحديد التقليدي للصورة الذاتية. فهذا التشابه معيار لا يمكن التأكد منه واختباره إلا في حالة الانعكاس المرآتي، وليس في حالة الظل الملقى. أما موني وستيغليتز فقد حوّلا هذا الانعكاس إلى ظِل، قاضيين بالتالي على الحدود الفاصلة بين السطح العاكس وشاشة الإسقاط. هذه الطريقة تمثلُ الوضعية الحديثة التي توجد عليها المحاكاة الغربية بعد اكتشاف الفوتوغرافية[2].

ابتداء من النصف الأول من القرن التاسع عشر، ظهرت المقارنة بين التقنية الحديثة لتثبيت الانطباع الضوئي وبين «المرآة المتنقلة»[3]. ولن تتوصل النزعة النفعية الأمريكية إلى إعطاء الصورة الفوتوغرافية، إضافةً إلى قيمتها المحاكاتية (**كأيقونة**)، **قيمة الأمارة**، أي علامة الارتباط الطبيعي المادي، إلا لاحقًا -وبالضبط في الوقت الذي كان فيه موني وستيغليتز يقدمان تجاربهما- تَجمَع الأمارة بين خصائص الظل وخصائص التصوير الفوتوغرافي من حيث إنها:

«تحيل إلى موضوع، ليس لما بينها وبينه من شبه أو مجانسة، ولا

(1) W. Kandinsky, *Rücklblicke* (Berlin, 1913).

(2) W. Benjamin, 'Kleine Geschichte der Fotografie', in *Angelus Novus* (Frankfurt am Main, 1988), pp. 232ff.

(3) See R. Täpffer (1841) in W. Kemp, *Theorie der Fotografie i, 1839-1912* (Munich, 1980), pp. 70–77.

لكونه مرتبطًا بالخصائص العامة التي يمتلكها هذا الموضوع، وإنما لكونه مرتبطًا ارتباطًا ديناميكيًا (بما فيه الارتباط المكاني) بالموضوع في فرادته من جهة، ومن جهة أخرى بحواس وذاكرة الشخص الذي يعمل بمثابة علامة بالنسبة إليه»[1].

قيمة الظل كأمارة كان قد اعتُرف بها منذ زمن بعيد، لكن بعبارات أخرى بطبيعة الحال. فبليني كان يمثلها كأثر-أمارة للشخص، وخلال القرن السابع عشر، كانت تُسند إليها القدرة على أن تعطي «ما هو عام عند الشخص» وليس «تشابهه الخاص».

لكي يكتسي الإسقاط الذاتي الفوتوغرافي قيمة التشابه الأيقوني، فضلًا عن قيمته كأمارة، ينبغي عليه أن يتخلى عن محاكاة الظل كي يعود إلى محاكاة المرآة، أو -وهذه حالة قصوى- ينبغي عليه أن يبحث عن التشابه في هذه الأمارة. لن يمكن ذلك إلا بشرط، وهو شرط مهم لما يترتب عليه من نتائج نظرية وتاريخية: ينبغي أن يقترب تمثيل الظل من «التشابه» بأن يتخذ الشكل الرمزي للصورة الجانبية. وقد كانت هذه هي الرسالة الوحيدة التي كانت ترمي إلى نشرها أسطورة أصول الفن، بتأكيدها على أن المحاكاة والأمارة (التشابه والارتباط المادي) يتواجدان في الصورة الجانبية للظل.

ولكن، هل هناك إمكانية إنجاز صورة ذاتية للظل؟ كان الحل الذي قدمه فاساري (الشكل 6)، كما سبق أن رأينا، حلًا شديد التناقض. الصعوبة الكبرى للمحاكاة الذاتية للأمارة هي أن الصورة الجانبية هي دائمًا صورة آخر. وتمثيلها لا يمكن أن يكون إلا نتيجة لعبة. وبالفعل، عندما نقتحم تاريخ الصورة الذاتية الفوتوغرافية[2] نلاحظ أنه خلال سنوات العشرينيات والثلاثينات من القرن العشرين اتبع البحث هذا الاتجاه. الصورة الذاتية لأندري كيرتيز André Kertesz (1927، الشكل 38) تحتل فيه موقعًا خاصًا. فتمثيل ذاتي من هذا القبيل لا يمكنه أن يكون ممكنًا إلا بطريقتين: إما بالاستعمال المغرق في التعقيد لمرايا متعددة (أعني بارتباط مرحلة الظل

(1) C. S. Pierce, *Ecrits sur le signe*, French trans. by G. Deledalle (Paris, 1978), p.158.
فيما يتعلق بالعلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والأمارة، انظر:
R. Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, French trans. by M. Bloch and J. Kempf (Paris, 1990) and P. Dubois, *L'Acte photographique* (Paris and Brussels, 1983).

(2) *D. Roche,* Autoportraits photographiques *,1898-1981 (Paris, 1981); E. Billeter et al.,* L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image *(Lausanne, 1985)*

بمرحلة المرآة) أو عن طريق الانفصال schize (أعني ازدواجية فعلية أو مجازية بين المصوّر والنموذج).

في الحقبة ذاتها، عرفت الرسومات الغربية ظهور التمثيل الذاتي بفضل الشكل الرمزي للظل الجانبي، مهما كانت درجة تعقيده. بعد بعض المحاولات (على يد إيدوارد مونش Edvard Munch على سبيل المثال)، فرض نفسه دفعة واحدة. صاحب هذا الإنجاز هو بابلو بيكاسو Pablo Picasso.

في اللوحة المعنونة **ظل مع فتاة تجلس القرفصاء** (1940، الشكل 39) نراه على شكل ظل أسود يحتل الجانب الأيمن للوحة بأكمله. ليس هناك شك في أن هذه الصورة الجانبية هي لبيكاسو: «شبهها الخاص» يثبت ذلك. لكن وظيفتها في مجموع الصورة أقل وضوحًا. ليست هناك، كما الحال في صورة كيرتيز، إشارات مباشرة تتعلق بتهيئ سيناريو إنتاج، والأهم من ذلك، هو أن الصورة الجانبية لبيكاسو ليست موجودة في مركز الصورة، مما يعطيها مظهر إقحام، وإسقاط جانبي في فضاء مليء بأشكال تم تصورها في نطاق مختلف أشد الاختلاف. عدم التناسب هذا بين الصورة الجانبية وبين الأشكال يتولد أساسًا عن التفاوت الصارخ مع الظل الأسود الرهيف الذي يحتل الجانب الأيسر من اللوحة. بين هذين الحدين الأقصيين يقوم ارتباط مادي حقيقي. إحدى ذراعي الشخص الموجود يسارًا يتجاوز الإطار الذي يشمل الجزء العلوي لجسده، ويمتد على شكل خط متعرج، ويعبر فضاء الصورة كي يمتزج في النهاية، في حده الأقصى الآخر، بمحيط الظل. إذا كانت هذه اللوحة تشمل آثار سيناريو إنتاجها، فإن تلك الآثار تبدو مقلوبة بالنسبة لما تظهره فوتوغرافية كيرتيز: ليس «بيكاسو» على شكل ظل هو الذي يولّد الصور التي تمتلئ بها اللوحة، بل، على العكس من ذلك، إنه هو نفسه المرسوم على شكل ظل، بفضل صوره. وهكذا تصبح قراءة ثانية ممكنة. إنها تأتي لتلتحق بالتجربة الفوتوغرافية، كاشفةً عن معطياتها النظرية. إن الإطار الذي يحيط بظل اليسار هو إطار مرآة، والشكل الذي نراه فيه هو انعكاس، مختزل على شكل خطاطة، لبيكاسو وهو يعمل. يده التي «تخرج» من المرآة تولّد لوحة المستوى المركزي (ومن بينها **الفتاة التي تجلس القرفصاء**)، مثلما تولد تشابه المؤلف، ذلك الذي له مظهر ظل محاط. وهكذا يقيم بيكاسو، ضمنيًا، روابط متعددة مع تقليد الانعكاس الذاتي. يقود الرابط الأول إلى التجارب الحديثة للصورة الذاتية الجانبية (الشكل 38). إنه يقول، بعبارات أخرى وداخل لوحة

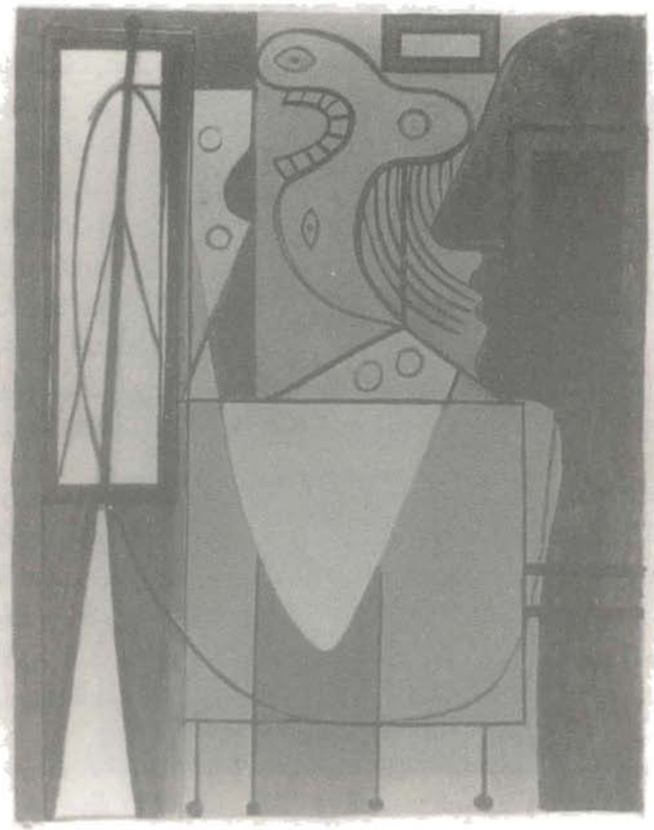
تعكس ذاتها، بغيرية الظل (والصورة الجانبية) أمام هُوية الانعكاس المرآتي. رباط ثان يتعلق بتحول إحداهما في الأخرى، تحوُّل الغيريةِ هويةً، ذلك أن ما يقترحه بيكاسو بالفعل من خلال موضوعة اليد الرهيفة التي «تخرج» من المرآة و«تثبت» الظل، هو تحويل الهوية إلى غيرية، وهو تحويل يتم تحت أنظار المشاهد. إذا تابعنا مسار اليد-الخط لن نعرف أبدا أين ينتهي الانعكاس وأين يبتدئ الظل. لن نعرف ما إذا كانت هذه اليد، بعد أن تتجاوز إطار المرآة، ستغدو هي ذاتها **ظلا**. لن نعرف أخيرًا، إذا ما كانت البقعة السوداء الكبرى التي تحتل ركن يمين القماش هي الظل الملقى، من خلال اختزال للتمثيل من قِبَل الشخص ذاته الذي في المرآة، أم أنها صادرة عن اليد العاملة.



الشكل 38

أندري كيرتيز André Kertész، **صورة ذاتية**، 1927،

Los Angeles, Getty Museum.



الشكل 39

بابلو بيكاسو Pablo Picasso، **ظل مع فتاة تجلس القرفصاء**، 1940، زيت على قماش، 162/130 مجموعة خاصة

وهكذا فإن السيناريو الذي اعتمده بيكاسو يقع على الجهة المضادة لسيناريو الإسقاط الذاتي الذي تعوّدنا عليه. يمكننا أن نعتبر لوحته بحق محاولةً لإعادة تحديد كل التقليد المتعلق بظل اليد (الأشكال، 24، 27،

32) الذي كان يدل في الجماليات الكلاسيكية على أثر الفاعل على العمل، بينما يجسد هنا ماديًا المحوَ النهائي للحدود بين المنتِج والمنتوج.

ظِل المؤلف يتولد عن إبداعاته ويتواجه معها. لوحة بيكاسو في مجموعها بُنيت بالفعل حول فكرة إدراج مبدعها في عالم الأشكال المؤطرة. في المركز، نتبين أحد لوحاته للسّنة نفسها على شكل صورة منقولة. هذه اللوحة وضعت على مستوى نظر الظل، وهي توجد في وضعية حوار معه. هناك كذلك اختلاف في التدرّج بين «الظل» و«اللوحة»، الأمر الذي لا يحول دون أن تختلط الحدود بينهما، وأن تمتزج أشكالهما. أطر أخرى مبعثرة في هذه اللوحة. إنها تنطبق فوق بعضها وتتلاقى، خالقة بذلك مفعولًا معقدًا هو، مرة أخرى، التتويج النهائي لإعادة صياغة وضعية تمثُّل كلاسيكي. ومجمل القول، فكما لو أن الصورة الذاتية لبوسان سنة 1650 (الشكل 31) كانت قد خضعت لإعادة تحديد خلخلت توازنها وخلطت حدودها.

من بين جميع أشكال القلب التي تقوم بها إعادة الصياغة الحديثة للموضوع الكلاسيكي، فإن الدور المنوط بالظل هو بالنسبة إلينا أكثرها أهمية. عند بوسان، كان يتم تصور الظل كاستعارة للشخص (فكان يشكل منظومة مع الاسم)، أما عند بيكاسو، فإن الظل علامة اتصال بين الخالق والمخلوق، المبدع والعمل. هذا التطور هو نتيجة قصوى للقلب الجمالي الذي أحدثه التصوير الفوتوغرافي.

سبق أن رأينا أن إسقاط الفاعل عن طريق الظل الملقى كان يشكل جزءًا من جوهر خطاب الانعكاس الذاتي في التصوير الفوتوغرافي (الشكلان 35، 37). إذا كان بيكاسو و«التكعيبيون» الآخرون قد أدمجوه في أبحاثهم، فإن ذلك قد تمَّ داخل رد فعل مقصود ضد مزايدة المحاكاة التي حملها التمثيل الفوتوغرافي. وإن اكتشاف الصورة الجانبية واستعمالها لتحديد الأشكال يأتي لصالح هذا المنحى. نذكر أن بيكاسو كان يعرّف التكعيبية كنتيجة بناء شكلي انطلاقًا من عدة أوجه نظر، نتيجة «تقليد للشكل المادي، وللموضوعات وقد نظر إليها مواجهةً وجانبيا ومن أعلى»[1] في هذا السياق، فإن الرؤية من الجانب تصبح أحد «مظاهر» الواقع الذي يسمح بخلخلة التمثيل الكلاسيكي. أمر آخر يتخذ في نظرنا أهمية أكبر هو أنه داخل «الأيقونية المرنة»

(1) D.-H. Kahnweiler, 'Gespräche mit Picasso', *Jahresring*, 59/60 (Stuttgart, 1959), pp. 85–6. I quote from Y.-A. Bois, 'The Semiology of Cubism', in W. Rubin et al., *Picasso and Braque: A Symposium* (New York, 1992).

للتكعيبية [1] يقيم بيكاسو تكافؤا مبدئيا بين الظل والصورة الجانبية. وهذا واضح أشد الوضوح في مجموعة من الأعمال حسب حقب مختلفة[2]. يكفي الاقتراب من واحد منها كي نتأكد من كيفية المسلك.



الشكل 40

بابلو بيكاسو، **فتاة حزينة**، 1939، زيت على قماش، 92/60، مجموعة خاصة.

لوحة الفتاة الحزينة التي تعود إلى سنة 1939 (الشكل 40) هي نتيجة ثلاثة أوجه نظر مختلفة. فالكرسي الذي تجلس عليه منظورٌ إليه من فوق،

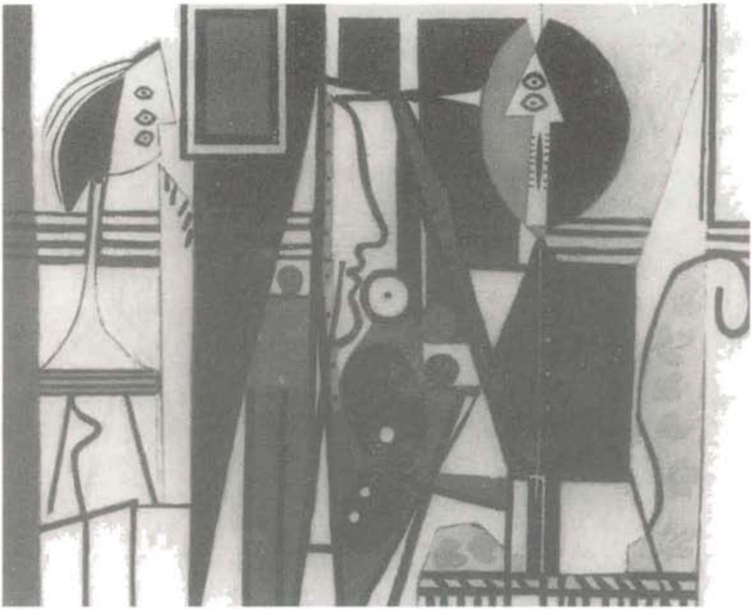
(1) أستعمل هنا العبارة التي نحتها:
Y.-A. Bois, in: W. Rubin et alii, Picasso and Braque.

(2) انظر على سبيل المثال:
Zervos, Pablo Picasso, t. VII (Paris, 1956 nos: 126-122, 245-248, 426, 445, 451, etc.

والشكل البيضاوي من الوجه يعطينا وجهة نظر أمامية، بينما الأنف وبقية الطلعة منظورٌ إليهما من الجانب. هذا الأخير (وهو مظلّل) مخفف بجزء الوجه (المضاء) الذي يمثُل بشكل مواجه، كما لو أن الوجه قد أسقط على نفسه ظله. هذه الطريقة غير مسبوقة عند التراث التشكيلي الغربي بأكمله. وهكذا يسجل بيكاسو نهاية التقليد القديم الذي كان يرى في الظل مكملًا أساسيًا لـ«التجسيد». فبالنسبة إليه ليس الظل وسيلة لـ«صنع» الحجم وبنائه، وإنما أداة لتفكيكه.

يمكننا أن نلاحظ الكيفية التي وظف بها بيكاسو هذه الطريقة عن طريق الانعكاس فيما وراء التصوير ابتداء من نهاية العشرينيات من القرن الماضي. المثال الأكثر إثارة في هذا السياق هو لوحة **الرسام والنموذج** (1928، الشكل 41) في متحف الفن المعاصر بنيويورك Museum of Modern Art de New York[1]. يتعلق الأمر بلوحة تمت تنقية ألوانها إلى أقصى الحدود، تهيمن عليها علائق الأبيض والأسود. كما لو أن الفنان قد استوحى لعبة مثيرة تذكر بمسودة التصوير الفوتوغرافي. نرى الفنان جالسًا أمام حامل اللوحة وهو يكشف عن صورة جانبية بيضاء بعينين منظورٍ إليهما من الأمام. يبدو أن الألوان تفتر، مكونة مناطق هندسية ذات سواد عميق. أسود كذلك جزء من رأسه، وجسده وآنية خلط الألوان المُسقطة داخل اللوحة التي ينجزها. حدود هذه اللوحة واضحة يسارًا، لكنها غامضة يمينًا. وبالفعل، من العسير أن نعيّن بدقة الحدّ الذي تنتهي عنده، وأين يبتدئ شخص الفنان. كما أنه من الصعوبة أن نقرّ ما إذا كان الفنان، بفعل فقدان الشكل، قد غرق في لوحته. ما هو مؤكد هو أنه فيها. والمفارقة أن اللوحة لا تظهر صورة الموديل-النموذج، وإنما هناك صورة جانبية تضاعف جانبه الأيسر وتستنسخه، كما لو أنه اقتحم اللوحة عن طريق لعبة غريبة للإسقاطات. لكن هذا مجرد انطباع سطحي، مادام هذا المحيط هو بكل بداهة نتيجة خط بصدد التحقّق تحت أعيننا. ثم إنه -وهذا أمر مهم- الشكل الأكثر عضوية ومحاكاة في هذا العالم الذي اتخذ صبغة هندسية.

(1) K. L. Kleinfelder, The Artist, His Model, Her Image, His Gaze. Picasso's Pursuit of the Model Chicago/Londres, 1993), p. 24-28.



الشكل 41

بابلو بيكاسو، **الرسام ونموذجه**، 1928، زيت على قماش.

من وجهة نظر «التشابه»، ليست لدينا أي صعوبة كي نتعرّف الصورة الجانبية التي وقع بيكاسو عن طريقها عديدًا من لوحاته. إنها مثل مسودة الصورة التي حللناها أعلاه (الشكل 39)، إلا أن وضعية نشأتها لا تختلف عنها كثيرًا، وذلك لأن كل هذه اللوحات هي في النهاية تنويعات على الشعار القديم «كل رسامٍ يرسم نفسه».

نعلم أن العلاقة رسام-موديل كانت أحد الوساوس التي استبدت ببيكاسو. في لوحة سنة 1928 (الشكل 41)، يختفي الموديل من القماش كي يحل محله الإسقاط الذاتي للفنان. في خمسينيات القرن الماضي، عاد للظهور في كثير من الأعمال، ومن بينها عمَلان يكتسيان أهمية خاصة. يتعلق الأمر بلوحتين أنجزهما بيكاسو في اليوم ذاته (29 ديسمبر 1953)

في فالوريس Vallauris. ضمن جدول كريستيان زيرفوس Christian Zervos، يحملان العنوانين **الظل فوق المرأة** (الشكل 42) ثم **الظل** (الشكل 43). هذان العنوانان يشيران بإيجازهما إلى لحظتين مختلفتين لحكاية ماوراء تصويرية؛ في اللوحة الأولى، نحن أمام وضعية تلصص، شبيهة بتلك التي تم تمثيلها في القرن التاسع عشر، وخصوصًا من طرف ديغا Degas، أحد المعلمين المفضلين لبيكاسو. أما اللوحة الثانية فهي تبين كيف أن الإخراج ذاته يتحول إلى تأمل في لوحة. لنحلل هذا المقطع.

في لوحة **الظل فوق المرأة** (الشكل 42) يبدو طيف مغادرًا مكان المشاهد كي يلج فضاء الصورة. وهو يشكل عمودًا كبيرًا مهددًا ينطبق مع جسد ممتد. عبر العينين المختبئتين لهذا الطيف، ينتهك المشاهد حميمية السكون، فيحوّل داخل هذه الغرفة إلى سيناريو ذي طابع جنسي. وحيث يلمس الظل الجسد العاري، يتولد توهج مفاجئ، ويحصل تحوّل للشكل البشري. من المفيد أن نسجل أنه ليست عين الدخيل هي التي تجعل بشرة المرأة تميل إلى الاحمرار، وإنما انطباق الظل (العمودي والمذكر) على الجسد (الأفقي والمؤنث). فالنهدان والبطن هما اللذان يبدوان مضاءين (وتلك هي المفارقة) بواسطة الظل. تقترح اللوحة تأملًا غير مسبوق في التقليد التصويري الغربي لـ«العري» بوصفه نوعًا تصويريًا. ما يبرزه بيكاسو هنا، في هذا العمل الذي يشكل الفصل الأول من حكاية في لحظتين، هو أن «العري» (ما يدعوه التراث الغربي كذلك) هو نتيجة إسقاط، وعمل تلصصي، عنيف وجذري[1].

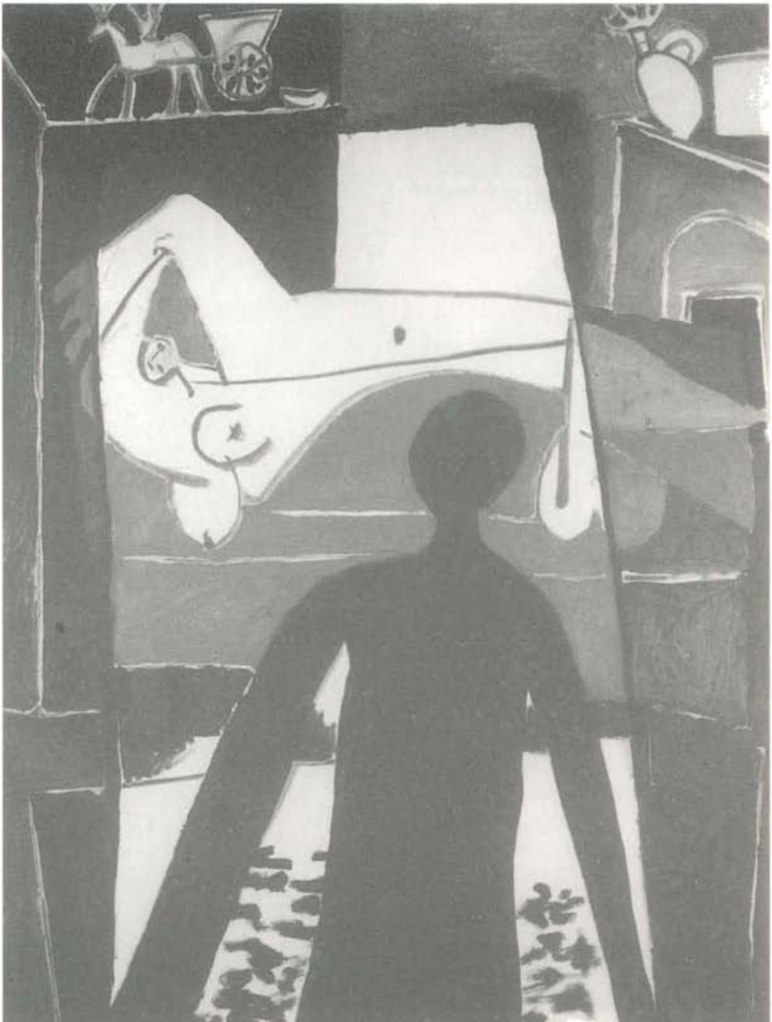
(1) Denis Hollier, in his very interesting article 'Portrait de l'artiste en son absence (Le peintre sans son modèle)', *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, xxx (Winter 1989), pp. 5–22

يؤرخ لهاتين اللوحتين بطريقة مختلفة: تاريخ متحف بيكاسو في باريس 29 ديسمبر، وتاريخ متحف الفن لأنتاريو Art Gallery of Ontario 30 ديسمبر. لذا فإن الحكاية التصويرية التي يقترحها هولي Hollier تختلف عن حكايتنا.



الشكل 42

بابلو بيكاسو، **الظل فوق المرأة**، 1953، زيت على قماش.



الشكل 43

بابلو بيكاسو، **الظل**، 1953، زيت وفحم على قماش، 129.5/96.5، باريس، متحف بيكاسو

هناك عمليًا عدة تقاليد تجتمع في طريقة بيكاسو. اثنان منها تنطبقان تمام الانطباق: تلك التي ترى في الظل علامة على الرسام، وتلك التي ترى فيه الحضور المجازي للمشاهد. والحقيقة أن هذين الوضعين يتوافقان ولا يعملان إلا على استعادة الوضع المؤسس للوحة الغربية في العصور الحديثة، بدرجة أعلى من الرمزية. يكفي أن ننظر إلى النقوش التعليمية لألبريشت دورور التي أنجزها سنة 1538 من أجل كتابه المدرسي في فن الرسم (الشكل 44) كي يبين أن بناء التمثيل المنظوري بناء متلصص، ومنظم برهافة لا جدال فيها. ومع ذلك ينبغي أن نلاحظ أمرين هامين. الأول هو أن العين، سواء عند دورور، أو عند نظرية التمثيل الكلاسيكية برمتها، هي عضو صنمي في خصائصها كمبدعة للإسقاطات. إنها تنقل أوامرها مباشرة إلى اليد، من غير أن تمرّ عبر بقية الجسد، وخصوصًا الأجزاء السفلى. أما الأمر الثاني هو أن المفهوم الكلاسيكي يسمح، أولًا، بإسقاط الموضوع الملاحَظ على سطح التمثيل. ومجمل القول، عند دورور المرأة العارية والنائمة (وبالتالي المتلقية) هي التي «تخرج» من فضائها، غير المباشر وفي المنظور، فتخترق -من حيث هي صورة- المساحة التي تفصلها عن الفنان، كي تسقط نفسها على ورقة محددة أمام الرسام.



الشكل 44

ألبريشت دورور Albrecht Dürer، **الرسام**، 1538، نقش من أجل دروس في تاريخ الفن.

أما بيكاسو فهو يقلب مرة أخرى الوضع الكلاسيكي. فاللجوء إلى الظل يسمح له بإسقاط معاكس لذلك الذي يمثله دورور. الآن، المشاهد هو الذي يتجاوز حدود إطار غير مرئي. هذا التجاوز لا يعني فحسب العين الصنمية،

وإنما الجسد برمته. اللوحة كلها (الشكل 42) قائمة على مفعول يضاهي ذاك الذي يدعوه أصحاب التصوير الفوتوغرافي «الانطباع الفوقي». وهو يتجلى في توهج الجسد الأنثوي، كما لو أن الظل، وفقًا للأسطورة القديمة عنه، يتوفر على القوة السحرية **للتجسيد**، والقدرة على التخصيب المجازي، وهو الفعل الذي يغدو الفنان بمقتضاه خالقًا، كما يغدو الموديل خادمه المطيع. من نافلة القول التذكير بأن هذا التوظيف للظل من قبل القوى السحرية[1] في الخطاب الذي يقترحه بيكاسو، لا يعني إلا إشكالية التمثيل، وبالتالي فإن أي معنى آخر له سيكون من قبل المجاز.

علاوة على ذلك، فإن الأمور ستتضح في اللوحة الثانية لهذه السلسلة الصغيرة (الشكل 43). وهي لا يمكن أن تُفهم في قيمتها الحقيقية إذا لم نأخذ بعين الاعتبار العمل الأول (الشكل 42). كان عنوان هذا العمل **الظل فوق المرأة**، وكان يجسد موضوع الرغبة أساسًا للتمثيل. «العري» كان «امرأة عارية» (الأمر الذي يمكن تخمينه من العنوان). في مستوى تدبير التمثل القائم على الرغبة، مثل ما عليه الحال في التمثيل الغربي (على الأقل منذ وقت دورور)، فإن هذه «المرأة العارية» الغارقة في النوم، كانت موديلًا ممكنًا من أجل لوحة ممكنة استقبالًا. هذه اللوحة هي الآن حاضرة على الحامل، في القماش الثاني من السلسلة (الشكل 43). هذه اللوحة الثانية هي التتمة المباشرة لمشهد التلصص في الفصل الأول، وبالتالي فهي نتيجة نقل الرغبة إلى شكل مؤطر. إذا كان الأحمر يطبع مركز التركيب الأول، فإن الثاني يجيء بعد «برودة» جذرية، واللون السائد هنا هو الأزرق. وضع الظل الرائي، الذي يظهر أنه متشابه في المشهدين معًا، قد تلقى بعض التغيير الذي لا يخلو من دلالة: هو الآن أقل تهديدًا، وأصغر حجمًا وجسده لا اتصال له بـ «العاري».

إذا كان عنوان اللوحة الأولى هو **الظل فوق المرأة**، فإن العنوان الحقيقي للثانية كان ينبغي أن يكون: **الظل في اللوحة**.

(1) C. Gottlieb, 'The Bewitched Reflection', Source, IV (1985), 59-67.

الفصل الرابع: حول «الغرابة المقلقة»

1. الراعي، ابنة بوتاديس والصيني

في كتاباته التي تحمل عنوان: **الأكاديمية الألمانية لفن الرسم** (1675)، يدافع يواكيم فون ساندرارت Joachim von Sandrart عن رؤية غزبية بالكامل لتاريخ الفن، قائمة على التسليم بريادة إيطاليا. لم يمنعه هذا الأمر، مع ذلك، بأن يخصص فصلًا مُهمًا لفن الرسم في البلدان البعيدة. وهو يعتبر أن أكثر الأعمال رهافة تعود إلى الصينيين الذين يتحدث عنهم بضبط للنفس بادي للعيان:

«يُمثّلون كل شيء ببساطة قصوى، وهم يستنسخون الحافات فقط من دون ظلال. لا يولّدون أحجامًا (rondieren nichts)، ينقلون الموضوعات بمجرد طبقات ألوان. لا يعرفون كيف يتم إبراز الموضوعات، وكيف يتم نقل أعماق الفضاء (*ob es vor- oder hinter sich zu treiben*). لا ينتبهون إلى ضرورة متابعة الأشياء في طبيعتها، (die Natürlichkeiten)، أي إنهم يهملون جميع المظاهر التي يوليها الرسامون الأوروبيون عنايتهم. عن كل هذه الأمور، هم لا يعلمون شيئًا، وصورهم لا تمثل إلا صورًا جانبية. ولا دراية لهم بالتمثيل الأمامي»[1].

ليس توصيف ساندرارت على صواب، إلا أنه لا يخلو من دلالة. الفن الصيني في نظره هو الفن «الغريب» و«البعيد» بامتياز. وهو، مقارنةً باللوحات الغربية، «الفن-الآخر». إذا قرأنا المقطع بتمعن، ندرك أن «اختلاف» هذا الفن هو نتيجة جهل بالمعايير الأوروبية: الرسوم الصينية ما زالت ثمرة فهم قديم عن التمثيل (حافة-سطح-جانب). الصورة الصينية ليس لها إذن مكانٌ ولا نتوء ولا ظل، لأنها ما زالت هي نفسها... ظلًا.

بإمكاننا أن نقول إذن إن ساندرارت يُسقط على فن الرسم الشرقي، في هذه الأسطر، أسطورة الأصول كما هي عند بليني. وهو يبدو أنه يقول بأن فن رسم الشرق الأقصى، قد عمل على تمديد مرحلة الظل. من الصعب تحديد

(1) J. von Sandrart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*, ed. A. R. Peltzer (Munich, 1925), p. 297.

الدور الذي لعبه تقليد «الظلال الصينية»، الذي ابتدأ يُعرف في أوروبا[1] وقتئذ، في تشكّل هذا الرأي. وبالفعل، يبدو أن المقطع الذي اقتبسناه يحيل إلى ذلك مباشرة، حتى ولو لم يتحدث عنه الكاتب بشكل صريح.

في بداية مؤلفه، يتوقف ساندرارت بإسهاب عند الأسطورة الكلاسيكية لأصل فن الرسم. بل إنه يمثلها تمثيلًا -وهذه أول مرة يتم هذا الأمر في كتاب نظريّ- عن طريق نقوش (ننقل هنا الصيغة التي أدخل عليها ابنه يوهان يعقوب Johann Jacob بعض التغييرات) (الشكل 45)[2] يطوّر فيها، في صورتين متمايزتين، نصّي بليني وكوينتيليان. في النقش السفلي، نرى ابنة بوتاديس تقوم بإحاطة الصورة الجانبية لعشيقها على الجدار على ضوء قنديل، بينما نرى في الجانب الآخر راعيًا يرسم عن طريق عصا، محيط ظله على الرمل. ما دلالة هذه الازدواجية؟

إجابة أولى يقدمها المؤلف ذاته: وهو يكتب أنه، وفق الأسطورتين، فإن اللوحة-الظل ربما تولدت بواسطة ضوء الشمس (كوينتيليان) أو ضوء النار (بليني)[3]. التمييز لا يخلو من أهمية، وهو يتعلّق بوضع فنّي يطبع القرن السابع عشر، حيث تتساكن اللوحة «النهارية» مع «الليلية»، مع التنازع في بعض الأحيان على احتلال مركز الريادة[4]. لكن ساندرارت لا يقتصر على تمثيل أمين لنص كوينتيليان، كما حاول موريلو، على سبيل المثال، أن ينقله في لوحته-البرنامج (الشكل 7). تحليل ساندرارت هو امتداد لتفكير سنحاول إعادة بنائه. مثلما هي الحال في اللوحة الجدارية لبيت فاساري في فلورنسة (الشكل 6)، فإن المشهد الريفي لنقش ساندرارت ينطوي على التباس عميق ينتج عن محاولته التوفيق بين أسطورة نرجس لألبيرتي وأسطورة بليني. فضلًا عن ذلك، (وهنا يختلف ساندرارت جذريًا عن فاساري) فإن حكاية الراعي (الشكل 45) لا تعمل على إحلال أسطورة جديدة مكان أخرى قديمة (مثلما كان موريلو

---

(1) P. Della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle, Il Pellegrino* (Venice, 1667), Book i.

(2) Rosenblum, 'The Origin of Painting', pp. 279–80.

السجل الأعلى لهذا النقاش الذي يُظهر الرعاة، وهم يكتشفون الرسم عبر إسقاط ظلهم على الأرض، يقدمه نقش مهم لـ ج. دي يود G. de Jode، يمثل العالم الصغير محتويًا مختلف لوحات الحياة البشرية. الطبعة الأولى اللاتينية 1589. الطبعة الفرنسية أمستردام، 1630، ص72. أوجّه شكري إلى ماكس إينغمار على تنبيهي إلى هذا المؤلف.

(3) Bätschmann, *Nicolas Poussin*, pp. 45–6.

(4) N. Choné, *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art de l'Occident* (Nancy, 1992), and B. Borchhardt-Birbauner, 'Das "Nachtstück": Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit', *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, xlvi/xlvii (19931994/), pp. 71–85.

(الشكل 7) قد فعل استناذا إلى كوينتيليان، وإنما تُقدّم صياغة جديدة للقديمة، قادرة على تحويل **سيناريو تاريخي** إلى **سيناريو طبيعي**. إن عمل الراعي علامة على اكتشاف الفن في قلب أعماق «الحياة الطبيعية»، على نحو ما كانت أسطورة بليني قد ألقت به في قلب أعماق التاريخ. إذا أضفنا إلى ذلك توصيف الفن الصيني الذي أوردناه أعلاه، نتوصل إلى الاستنتاج بأن ساندرارت يستبعد فن الظل استبعادًا ثلاثيًا مطلقًا (جغرافيًا وتاريخيًا وقبل-ثقافي).



يوهان يعقوب فون ساندرارت Johann Jacob von Sandrart، **اختراع فن الرسم**، نقش من أجل:
Academia nobilissimae artis pictoriae, Nuremberg, 1683, p. 40 bis, Fribourg, Séminaire d'Histoire de l'Art.

سبب أخير لهذه الازدواجية يتبدّى بين ثنايا الأسباب السابقة. فحتى إن كان ساندرارت لا يصرّح بذلك، فإن ظهور الراعي كان يبدو له من شأنه أن يمحو الطابع الأنثوي لسيناريو الأصل الذي اقترحه بليني. تُعارض حكاية الراعي حكاية ابنة بوتاديس، ليس كما يعارض النهاريّ الليليّ، وإنما أيضًا كما يقابل الذكريّ الأنثوي. ليس ساندرارت وحده من حاول أن يُضفي صفات الذكورة على سيناريو الأصول، ومن اللافت أن نلاحظ إلى أيّ حدّ يُصاحب هذا النهج في كثير من الأحيان بتغيير النظام الضوئي. مثال ذلك:

«ولكي نعود لفن الرسم، فهو يُسند إلى أصل آخر. حسب مؤلفين قدماء، فإن شابًا هو الذي ألهمه الحب أول فكرة عن الرسم. كانت عشيقته ستفارقه، عندما لاحظ ظلها الذي كانت الشمس المشرقة تلقيه على الجدار، قربها من هذا الجدار وخط بقطعة فحم الصورة الجانبية لوجه معبودته»[1].

لننتبه إلى الكيفية التي يحاول نقشُ يوهان يعقوب ساندرارت (الشكل 45) أن يبلغنا عن طريقها هذه الرسالة «الذكورية». في المشهد «الشمسي»، الذكور هم الذين يطرحون على أنفسهم أسئلة تتعلق بالضياء والظل فيخلصون إلى إنجاز أول رسم، بينما الأنثى جالسة قرب الماشية، تنسج الصوف بكل هدوء. لنلاحظ أن هذا النقش يسعى كذلك إلى أن يضفي على الحكاية طابعًا شرقيًا مقحمًا عناصر لا يذكرها النص، كالجمل والنخيل. وهكذا، فإن سيناريو الأصل لا يُرمى به نحو طبيعة بدائية بعيدة، وإنما أيضًا نحو شرق موهوم.

ومع ذلك فإن النقشين معًا يتجنبان إقامة اختلافات شديدة الوضوح بين مفعول الإضاءات الليلية ومفعول الإضاءات النهارية، حتى وإن كان ذلك يؤدي إلى تفاوت ملحوظ بالنسبة إلى خطاب نظرية الفن. كان ليون باتيستا ألبيرتي خلال القرن الخامس عشر قد كتب عن هذا الاختلاف معتمدًا على ملاحظات الفلاسفة القدماء:

«بعض الأضواء تصدر عن النجوم، كالشمس والقمر والنجم، وغيرها عن المصابيح والنار. بين هذه الأضواء اختلاف كبير، لأن أضواء النجوم تُسقط ظلالًا مساوية للأجسام، بينما ظلال النار هي أكبر من الأجسام نفسها»[2].

(1) Anecdotes des Beaux-Arts *(Paris, 1776), 1, p.6.*

(2) Alberti, *On Painting*, trans. J. R. Spencer, Book i, p. 50.

ابتداء من ليوناردو دافينشي ودورور (الأشكال 12، 13، 14، 15) أصبح المفهوم أكثر دقة: كل ظِل هو نتيجة إسقاط، وهذا يتبع قوانين المنظورية. على إثر هذا التطور[1]، وفي زمن ساندرارت، سيصبح الرأي السائد هو:

«إن تنوع مصادر الضوء يولّد أشكالَ ظِل مختلفةٍ، ذلك لأن الجسم الذي يضيء أكبرَ من الجسم المضاء، فسيُسقِط ظلًّا أصغر حجمًا من الجسم. إذا كانا متساويين، فإن الظل سيصبح مساويًا للجسم المضاء، ولكن، إذا كان الضوء أصغر من الموضوع، فإن الظل سيزداد كبرًا دائمًا»[2].

كل هذا، كان المنظّر الألماني على أتمّ معرفة به. في بيت بوتاديس (الشكل 45)، هناك مصباح في طول إنسان، موضوعٌ على قاعدة التمثال، ينير المشهد. الظلال على الجدار اليساري ستكون بالتالي ذات أبعاد مساوية، على وجه التقريب، لأبعاد الأجسام. في النقش الذي يمثّل الراعي، الظلُّ يُختزل إلى مجرد نقطة سوداء. لا يظهر أن الدقة الهندسية للإسقاط كانت تشغل بال المؤلف لا في حالة ولا في الأخرى. كان مرماه أكثر بساطة: هو أن يبيّن أن الراعي وابنة بوتاديس (ولنضف نحن) والصيني كانوا جميعُهم يمارسون فنًّا بدائيًا. القيمة التعبيرية لاستعمال مصادر الضوء لا تنتمي إلى هذا الفن، الذي ولّى بعيدًا، وإنما إلى التقليد الذي يتطور انطلاقًا منه وفي مواجهة معه. إذا كان الراعي والفتاة (والصيني) يتصورون التمثيل ظلًّا، فإن الفن الأوروبي، من جهته، يوظّف ظل المعنى داخل التمثيل.

لقد تساءلتُ في الصفحات السابقة بالضبط حول الدلالات التي تُعطى للظل في التراث الغربي. النتيجة الأولى التي استخلصتُها هو أن الظل يتجلى، في اللوحات الأوروبية، كتأكيد للجسد، للحجم، للّحم. من بين الأشكال المتعددة التي يمكن أن يتّخذها هذا التجلي، توقفت طويلًا عند حالتين خاصتين: تمثيل التجسيد والحالة التي يمثل فيها الظل حضور المؤلف. أحب، فيما يلي، أن أعرض للدلالات التي وُظّف بها الظل الملقى إذا ما تمّ التسليم بأسطورة الأصل.

(1) G. Bauer, 'Experimental Shadow Casting and the Early History of Perspective', *Art Bulletin*, lxix (1987), pp. 211–19.

(2) J. Dubreuil, *Perspective Pratique* (Paris, 1651), p.127.

2. تأثير الجنون

أهم نتيجة تتولد عن استعمال مصدر للضوء ذي أبعاد مختصرة هي تضخيم إسقاط الظل. في الرسم الذي وضعه كوديكس هوغنز Codex Huyghens، والذي يمثّل عمل مدرسة ليوناردو دافينشي (الشكل 15)، هناك شمعة في وسط غرفة تُلقي على الجدار صورة جانبية ضخمة لشخص. يشهد نقش أنجزه أغوستينو فينيزيانو par Agostino Veneziano سنة 1531 (الشكل 46) يمثل الأكاديمية الرومانية لباشيو باندينيلي Baccio Bandinelli على أن تمرينات الرسم على ضوء الشموع كانت معروفة. نرى في اللوحة عددًا من التلاميذ جالسين حول طاولة وهم يستنسخون تماثيل صغيرة الحجم قديمة أو منحفية. على رف في قاع الغرفة، هناك تماثيل تُسقِط ظلالها على الحائط. على الجدار الأيمن، نرى ظلألًا تصدر عن الأشياء والأشخاص التي تملأ الغرفة. ومع ذلك، فيظهر أن انتباه تلامذة أكاديمية باندينيلي مركّز حصريًا على دراسة الموضوعات الفنية الموجودة على الطاولة. لا أحد ينظر إلى ما يتم على الجدران. في رسم باندينيلي (لندن، المتحف البريطاني) الذي اعتمده أغوستينو فينيزيانو، كانت الظلال أقل حضورًا. لكن دورها في النقش يصبح أكثر أهمية على الرغم من كونها لا تبدو أنها تنال اهتمام أعضاء «أكاديمية الرسم» هذه. يمكننا أن نخمن ما هو الاستعمال الذي استعملت به انطلاقًا من مصادر أخرى، كحياة تانتوري Tintoret التي كتبها ريدولفي Ridolfi على سبيل المثال، والتي يذكر فيها المؤلف نماذج صغيرة من الشمع أو الجص يمكن أن تكون قد استُخدمت لدراسة تأثيرات الإضاءة الاصطناعية على الأحجام[1]. وبالمثل، فإن رسم كوديكس هوغنز (الشكل 15) الذي أغفل قيمة نموذج الظل الضخم الملقى على اليمين، لا يدع أدنى شك فيما يتعلق باستعمال التماثيل الصغيرة وإسقاطاتها على الجدار الأيسر. الظلال في نقش فينيزيانو (الشكل 46)، حتى إذا لم يوجد من ينظر إليها، فإن لها قيمة تعبيرية كبيرة. الظلال التي نراها على الجدار الداخلي، تعكس وتضخّم ظلال التماثيل الصغيرة فتعطي لحركاتها وظيفة بلاغية. يكاد يتكون لدينا انطباع بأن الصور المعكوسة تتحرك كي تتحاور فيما بينها. يتم التوصل إلى هذا التأثير عن طريق حيلة واضحة: فالذراع المرفوعة للظل الأوسط لا تتوافق مطلقًا مع ذراع التمثال الصغير، وإنما تلائم نوايا النقّاش. علامة أخرى على

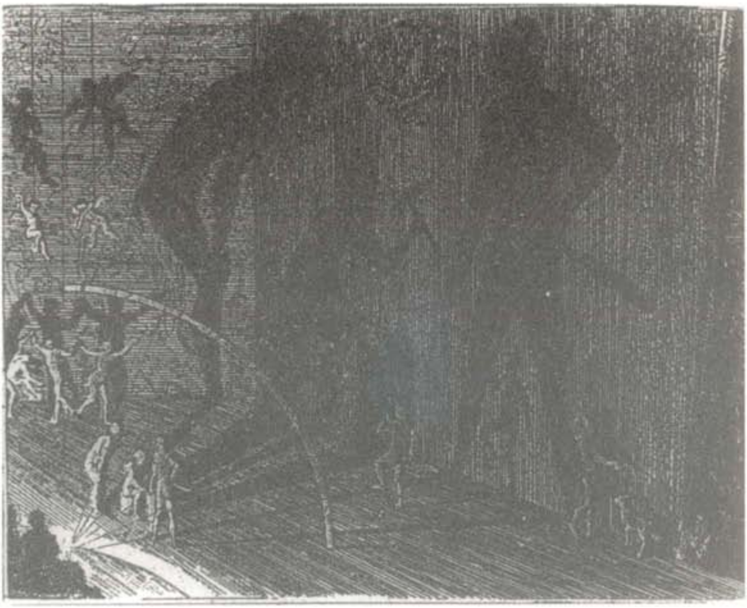
(1) *C. Ridolfi,* Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli più illustri pittori veneti edello stato *(Berlin, 1924), 11, p. 15.*

مثل هذا التدخل واضحة على اليمين. فظل أحد الأشخاص مشوّه، وهو يذكّرنا على هذا النحو بمهرّج البلاط. من الصعب أن نحدد اليوم من هو هذا الشخص، وما الغاية التي كانت متوخاة من هذه اللعبة، ولكن، من الدال أن أغوستينو فينيزيانو قد أصرّ على التخلي عن تأثير مماثل في حالة الشخص المجاور (الذي هو باشيو باندينيلي نفسه) ما دام قد أقحم بينه وبين الجدار شكلًا آخر يمنع كل تأثير ملتبس.



أغوستينو فينيزيانو Agostino Veneziano، **أكاديمية باشيو باندينيلي** de Baccio Bandinelli، نقش، 1531،

New York, The Metropolitan Museum of Art, Elisha Wittelsey Found, 1949.49. 97. 144.



الشكل 47

صامويل فان هوغستراتن Samuel van Hoogstraten، نقش من أجل آنليدينغ توت

Hooge Schoole der Schilderkonst, Rotterdam, 1678, Fribourg, Séminaire d'Histoire de l'Art.

في مؤلف حديث النشر، أوحى الكاتب أن دراسة التغييرات الراجعة إلى الظلال كان من شأنها أن تعطي دفعة هامة للميل إلى تضخيم الأشكال الذي كان يميز الرسومات المانييرية[1]. إنها فرضية جريئة، لكنها لا تخلو من أهمية. إلا أنها لا تبدو مع ذلك قادرة على أن تفسر إلا ترجمة (افتراضية) «الظل» إلى «شكل». والحال أن التطورات اللاحقة للتجارب المتعلقة بالإضاءة الليلية تُبيّن أن هذه التجارب تُجرى في نطاق البحث عن القيمة التعبيرية للظل بما

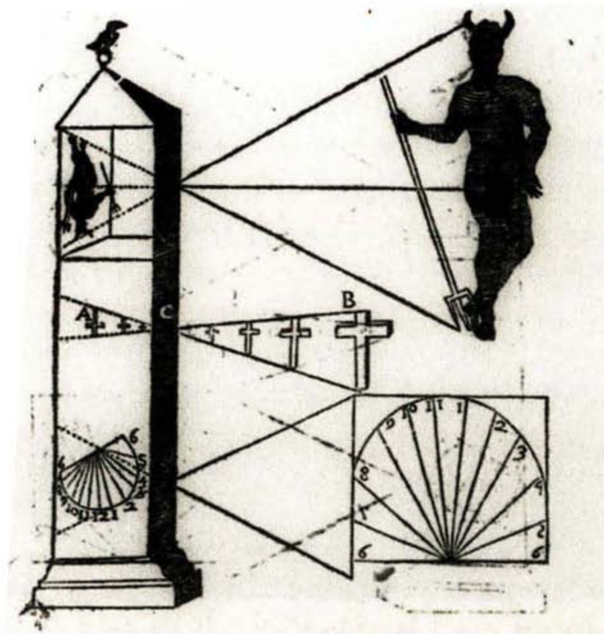
(1) E. J. Olszewski, 'Distortions, Shadows and Conventions in Sixteenth-century Italian Art', *Artibus et Historiae*, xi (1985), pp. 101–24.

هو كذلك. وقد اتخذ هذا البحث صورته العملية، بل النظرية كذلك، خلال القرن السابع عشر، شمالَ جبال الألب على وجه الخصوص.

نشر الرسام الهولندي صامويل فان هوغستراتن Samuel van Hoogstraten، تلميذ رامبرانت Rembrandt سنة 1675 كتابًا يعرض فيه عقيدته الجمالية: «اللوحة المكتملة هي مثل مرآة تعكس الطبيعة»[1]. لم يمنعه هذا من أن يخصص فصلًا مهمًا لتمثيل الظل أرفقه بنقش بليغ للغاية (الشكل 47)[2]. يبين هذا النقش أن دراسة الظلال الملقاة ليست فحسب قضية منظورية، وإنما هي أيضًا نتيجة تصرّف تجريبي في الضوء والأحجام. نشاهد تجربة أقامها الرسامون المتدربون في ورشة العمل. مصدر ضوء صغير أقيم في الزاوية اليسرى قريبًا من الأرض. شخوص في أوضاع مختلفة وعلى مسافات متغيرة، تقف بين مصدر الضوء والجدران التي يلقون عليها ظلالهم الضخمة. يتعلق الأمر بمشهد فرجة حقيقية للظل والضوء تنتهي بخلق مشهدين مختلفين من حيث أبعادهما ودلالتهما. على الجدار الأيسر تم تمثيل طيران ثلاثة أشكال ورقصتها. وما دام الشخوص والموضوعات التي تلقي هذه الإسقاطات قريبة من الجدار، فإن ظلالها لا تبعث على الفزع حتى ولو كانت أكبر حجمًا منها. ليست هذه حال ما نراه على الجدار الداخلي. الميزة الأكثر إثارة لهذا المشهد هي كون تكبير الظلال يواكب جنونها في الوقت ذاته. بل إن لدينا الانطباع أن نية هوغستراتن كانت هي أن يمثل على الجدارين، مشهدين متعارضين رمزيًا: الفردوس والجحيم. هذا التمثيل الثاني هو الذي تُستثمر فيه القوة التعبيرية للظلال الملقاة أقصى استثمار. من المثير للاهتمام ملاحظة الكيفية التي تتحول بها الأجسام الواقعية، بفعل الإسقاط المشوه والمكبر، إلى كائنات هجينة تحمل قرونًا وذيولًا.

(1) Samuel Van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* (Rotterdam, 1678), p. 25.

(2) *C. Brusati,* Artifice and Illusion: The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten *(Chicago, 1995), pp. 90, 193-9.*



الشكل 48

أتاناسيوس كيرشنر Athanasius Kirchner، **آلة تمثيل الأوهام**، نقش،

Lucis et Umbrae, Rome, 1656, p. 905, Munich, Bayerische Staatsbibliothek,

تتأصل جذور هذه الظاهرة في أعماق اللاشعور الجمعي. وقد درست هذا الجذور من طرف الأنثربولوجيين وعلماء النفس[1]. يتّخذ المشكل صعوبة خاصة في سياق بحثنا، لأن الأسطورة المؤسّسة لفن الرسم تحيل إلى ظل ليس فيه، في حد ذاته، ما يُجنّ. كيف نفسر إذن، في هذه الظروف، القيمة السلبية التي تُنسب للظل في اللوحات الغربية؟

(1) إضافة إلى دراسات نيغيلاين وبراديل وفريزر المذكورة في المقدمة، يراجع:
M.-L. von Franz, *Shadow and Evil in Fairy Tales* (Irving, tx, 1974).
الذي يحلل مفهوم يونغ عن الظل، وكذلك: رانك O. Rank، **دون جوان والكائن المزدوج**، باريس، 1973.
انظر أيضًا:
O. Rank, *Don Juan et le Double* [1914] (Paris, 1973).

أعتقد أن أكثر الأجوبة بساطة تأتي من وضع آخَرِ التمثيل عن طريق الظل المحمول. هذه الفكرة كانت كامنة في الأسطورة التي كانت تتعلق، كما رأينا، بإنشاء نسخة مضاعفة. إن تخلي التفكير الغربي في الصورة عن هذا المظهر يُترجَم بتحول جذري للنموذج الذي يضبط التمثيل-الظل في الزمن الأسطوري للأصول، أو في الفضاءِ الأسطوري للبلدان البعيدة كذلك. وهكذا، فقد كفت اللوحة الغربية عن أن تكون «رسم ظل»، كي تغدو لوحة تستخدم الظل من بين ما تستخدمه من مختلف أدوات التشكيل والترميز. ابتداء من عصر النهضة إذن، سيتم إنتاج تمثيل الظل وفق مبادئ الإسقاط المنظوري. وسيتم إتقانه والتصرف فيه على مستويات مختلفة (وهي مستويات تتداخل في بعض الأحيان): إنجاز الشكل، ترميز «الحضور الفعلي»، موضوعة مستوى الفاعل... وأخيرًا يمكنه أن يجسد، في إطار التمثيل ذاته، اللحظة السلبية وآخَرَ التمثيل. في هذه الحالة الأخيرة، تنبعث من جديد فكرة الكائن المزدوج، إلا أن الوظيفة التي تناط به مخالفة. ابتداء من الآن يمكن أن نتحدث عن مفعول «الغرابة المقلقة» التي يمكن توصيفها بإعطاء الكلمة لفرويد:

«أبرزنا، باعتبارها حالة «غرابة مقلقة» بامتياز، الحالة التي نشك فيها في أن كائنًا يبدو متحركًا في الظاهر هو كائنٌ حي، وبالعكس، الحالة التي يظهر فيها موضوع من غير حياة متحركًا بكيفية من الكيفيات، ونحن نعرف الانطباع الذي تخلفه الأشكال المصنوعة من الشمع، والدمى العلمية والآلات المتحركة (...). خاصية «الغرابة المقلقة» الكامنة في كائن النسخة المضاعفة لا يمكن أن تتولد إلا من هذه الواقعة: كائن النسخة المضاعفة هو تشكيل ينتمي إلى الأزمنة النفسية البدائية، وهي أزمنة متجاوَزة، حيث كان من دون شك يمتلك معنى أفضل.

تحول كائن النسخة المضاعفة إلى صورة على شاكلة الآلهة التي تغدو شياطين عند انهيار الديانات التي كانت تنسب إليها» (1).

أقترح أن أتناول في هذا الفصل التعبير عن الظل بوصفه قوة مستقلة. وسأقوم بذلك مستعينًا ببعض أمثلة استقيتها من حقب مختلفة تستعمل تقنيات مختلفة للتمثيل التشكيلي. لكي أشرع في ذلك، يبدو لي

(1) Sigmund Freud, 'The Uncanny' [*Das Unheimliche*, 1919], in *Art and Literature*, ed. A. Dickson, vol. xiv of the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1985), pp. 347 and 358. This translation was first published in 1955 in vol. xvii of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans, and ed. J. Strachey, 24 vols (London, 1953 74).

أن من المناسب أن أتوقف لحظة عند الفترة التي كان فيها فان هوغستراتن يمثل فيها هذه المسألة بطريقة مدهشة. وبالفعل، فقد كانت فترة تهمُّ فيها عملية الإسقاط مباشرة وضع التمثيل. قد يكون من المفيد أن نعيد هنا قراءة الوصف الشهير لكهف آلكاندر Alcandre في **الوهم المضحك** لكورني (1639):

«الليل الذي قضاه في هذا المقام المربع

لا يرفع ستاره السميك إلا لحجج ضوء كاذب،

في لمعانها المشكوك فيه لا يقبل في هذه الأماكن المظلمة

إلا ما تتألم من جرائه اتصالات الظلال»[1].



الشكل 49

جاك دي غين Jacques de Gheyn، **الساحرات**، 1604، رسم، 1604 28/40.8.

(1) Corneille, *The Theatrical Illusion*, v, i, 3-6, trans. J. Cairncross (Harmondsworth, 1980).

هذا المكان الجهنمي قد اعتبر بحق استعارةً للمسرح[1]. بإمكان هذه الاستعارة أن تفسّر تفسيرًا جيدًا كواليس التمثيل، كتلك التي تشكل موضوع نقوش هوغستراتن على سبيل المثال (الشكل 47). إلا أنها يمكن كذلك أن تسلط الأضواء على بلاغة مكان حكاية كتلك التي تحكم الكهف الذي مثله جاك دي غاين الثاني Jacques de Gheyn II في **ثلاث ساحرات يبحثن عن كنز مخفي** (1604، الشكل 49). وبالفعل، فنحن نرى فيها «مخبأً ملعونًا» يحمل سمات تميّزه. الواجهة الأمامية مزينة بموضوعات تذكر بالتعاويذ: أوانٍ للشحوم، جمجمة، ضفدعة جافة، ومكنسة. في الوسط ترقد جثة رجل يتضح أن الساحرات قد أجرين عليه تجاربهن. على اليسار نتبين هيكلًا عظميًا لفرس، وفي السقف يعلق فانوس، وعلى الأرض فوق عمود وُضع قِدر. هناك أشياء أخرى من المعتاد أن تؤثث هذا النوع من المشاهد: خفافيش وقطط وفئران. الساحرات الثلاث غارقات في أنشطة مختلفة: فساحرة اليسار تطّلع على التعليمات في كتاب الطلاسم، أما تلك الجالسة في الوسط، فإنها تحمل في يدها شمعة يصدر منها دخان، ومرافِقتها تشير بيدها اليمنى إلى المكان الذي يظهر أن فيه الكنز المدفون[2]. نحن أمام صورة عالَم سفلي وهمي، أبدعه الخيال الأسود للقرن السابع عشر حيث -وهذا من الأهمية بمكان- تشكل «حجج الضياء الكاذب» و«تواصل الظلال» جزءًا لا يتجزأ من صلب العقدة. ذلك أن أهمّ تفاصيل هذا الرسم، وما يعطيه القوة الكئيبة التي أرادها له غاين Gheyn، هو الظل العجيب الضخم الذي تسقطه إحدى الساحرات على جدار الكهف. هذا الظل الذي يخرق، بما له من أبعاد، النظام الطبيعي، هو استعارة عن القوى الغيبية، كما أنه يبرز لنا مزايَدات قوى الشر.

تمديد الظل وتضخيمه، وهو أمر ستتاح لنا الفرصة للقائه، هو إحدى الأدوات الأكثر استعمالًا عند الفنون التشكيلية من أجل إبراز الحمولة السلبية لشخص، إلا أنها ليست الأداة الوحيدة. أودّ أن أذكر مثالًا آخر -وهو أيضًا مثال مبالغ فيه من حيث تاريخه والنوايا التي من ورائه- يبين كيف أن أسطورة بليني قد ولّدت، بفعل انحرافات ضعيفة، مفعول «الغرابة المقلقة». يتعلق الأمر بلوحة وقعها كومار وميلاميد Komar

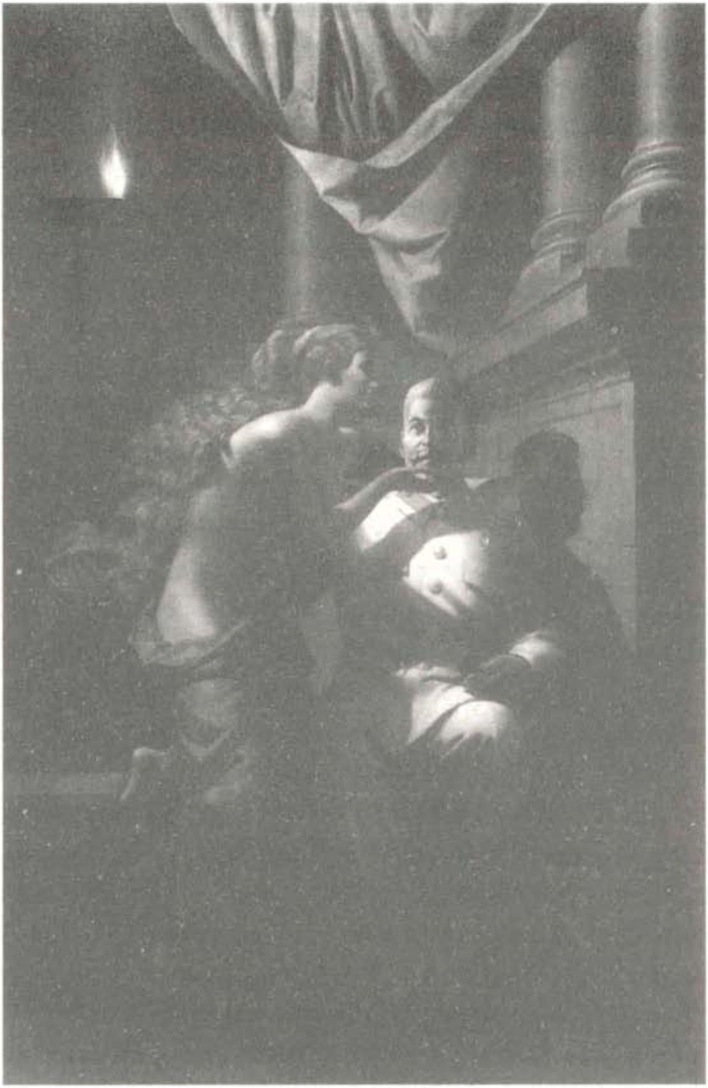
(1) H. Sckommodau, 'Die Grotte der *"Illusion comique"*', in *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk* (Frankfurt am Main, 1963), pp. 280–93.

(2) For details see M. Löwensteyn, 'Helse hebzucht en wereldse wellust. Een iconografische interpretatie van enkele heksenvoorstellingen van Jacques de Gheyn ii', *Kwade mensen. Toverij in Nederland Volkskundig Bulletin*, xii/i (1986), pp. 241–61.

Melamid &، عنوانها **أصول الواقعية الاشتراكية** (1982، الشكل50) ندرك على الفور أن الخطاب الذي تقترحه هذه اللوحة هو حديث ساخر حول أسطورة الأصول[1]. داخل ديكور يميل إلى النزعة الكلاسيكية، يميز الهندسة المعمارية في عصر ستالين، يسلّم أبو الشعوب نفسه للتصوير، برضى جليّ من طرف امرأة نصف عارية، هي تجسيدٌ، أو ربما هي ربةُ فنٍّ عاشقةٍ «للواقعية الاشتراكية». نعلم أن جماليات الواقعية الاشتراكية كانت تدافع عن مفهوم الصورة التي تقدم نفسها بوصفها نسخة أمينة عن الواقع. وكل ابتعاد عن هذا المفهوم كان بمثابة جريمة خطيرة تستحق أقصى العقوبات من طرف السلطة. ومن دون شك، فإن هذا هو أحد الأسباب التي دفعت صاحبَي هذه اللوحة إلى أن يحرصا على عدم «تشويه» الإسقاط. ظِلّ ستالين «مضبوط» و«أمين» كما يطلب ذلك برنامجه الجمالي. بيد أنه من الواضح كذلك، أن كومار ومالاميد، عندما أبدعا هذه اللوحة سنة 1982، قد أخذا إزاء الماضي الستاليني المسافات الضرورية لفناني عهد جديد للفن السوفييتي الذي يبشر بالبيريسترويكا. إنهما يكشفان عن الطابع «البدائي» لبرنامج «الواقعية الاشتراكية»، ويبيّنان أن المسؤول عنها هو الشخص المصور، ويوحيّان أن هذا البرنامج لم يعمل إلا على خلق «ظل»، هو ظل ستالين نفسه. كما يبيّنان أيضًا أنه في عملية التكوين ذاتها يَبرز ظل الديكتاتور، أي شخصيته السلبية. لم يتمّ تشويه صورة ستالين، ولم يُضخَّم أي جزء منه، وعلى رغم ذلك فهو في «غرابة مقلقة» (unheimlich). تدعم هذا الانطباع سلسلة من العناصر الثانوية المشفرة. عند قراءة متنبهة، يدرك المشاهد باندهاش أن «ربة الفن» ترسم هذه الرأس المشهورة بيدها اليسرى. هذا الأمر لا يمكنه أن يعتبر نتيجة عيب في إخراج المشهد إلا بصعوبة، ولا شك أنه يحمل معنى محدّدًا. يتأكد هذا الانطباع أيضًا إذا قارنا هذه اللوحة بنموذجها المحتمل (الشكل 51). لقد استلهم الفنانان السوفياتيان، ولكن بنوع من السخرية، إحدى التنويعات التصويرية لأسطورة بوتاديس التي تركها لنا النصف الأول من القرن التاسع عشر. بين **اكتشاف الرسم** لإدوارد ديجي Eduard Daege (1882) **وأصول الواقعية الاشتراكية** (الشكل 50) المسافة ليست بعيدة. الإطار الطبيعي يترك المجال لطابع معماري يتميز بالأسلوب الظافر للديكتاتوريات. الضوء الاصطناعي يحل محل الضوء الطبيعي. عري الشاب البطل الإغريقي

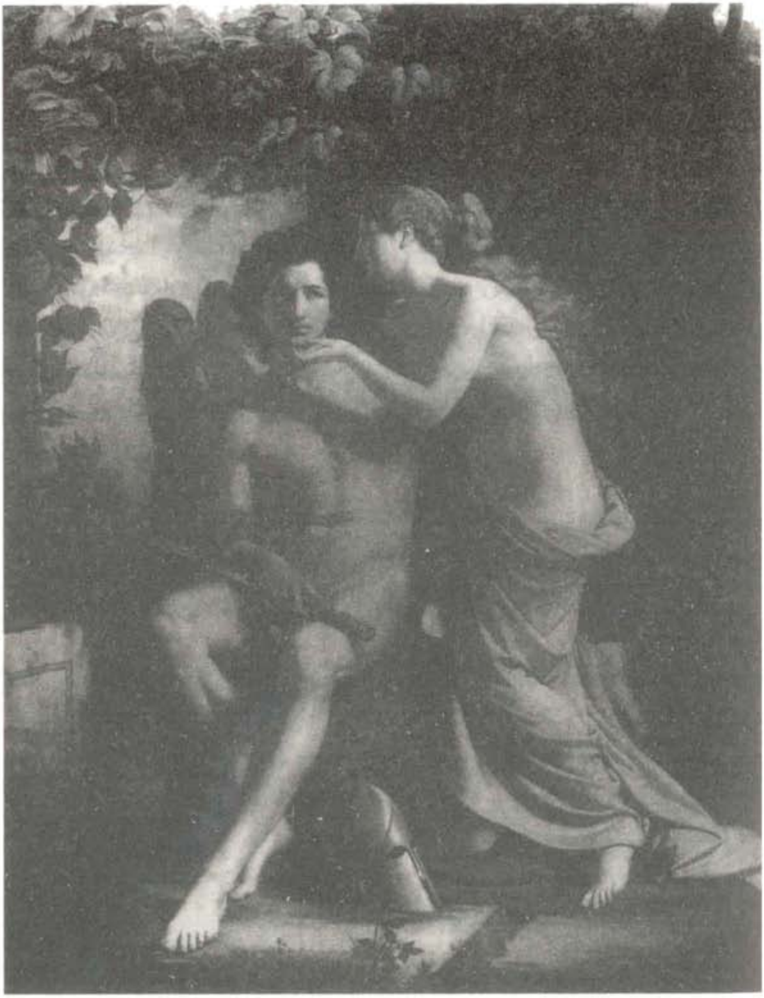
(1) M. Nadin's comments in *Die Kunst der Kunst. Elemente einer Metaästhetik* (Stuttgart and Zurich, 1991), pp. 214–15.

يعوّض بالجسد الضخم الذي يرتدي زيّ الجنرال. ما زال موضوع اللوحة بوصفها عملية حب حاضرًا، ولكن باعتباره نتيجة انزياح للمعنى، نتيجة التحول Verschiebung الفرويدي الذي يبدل دلالته كامل التبديل: فيتحوّل الإيروس إلى تملق. يعتمد هذا التحوير للمعنى على القلب يسار-يمين، ذلك القلب الذي هو واضح في لوحة **أصول الواقعية الاشتراكية** بالمقارنة مع لوحة **اختراع الرسم**. الخطاب الذي يقترحه الرسامان الروسيان يتخذ بنية لعب بالكلمات، يُقرأ بكيفيتين مختلفتين لكنهما متكاملتان. القراءة الأولى تعتمد اللغة المشفرة لفناني المعسكر السوفياتي القديم: فأن ترسم أو تكتب باليد اليسرى كان يعني ألا تؤمن بالقيمة الجمالية لنتيجة العمل، أي أن تقوم به بدافع انتهازي أو اضطرارًا. الدلالة الثانية ذات أصول أدبية وثقافية، وهي تهمّ أيضًا لغة مثقفي روسيا السوفييتية: اليد اليسرى (sinistra) هي التي تقوم بممارسة فن «يساري»، لكنها كذلك هي التي تكشف عن الطابع الحقيقي للأشياء: وهو هنا المظهر المظلم النكد للظل المحاط.



الشكل 50

كومار و مالاميد Komar & Malamid، **أصول الواقعية الاشتراكية**، 1982-1983 مجموعة خاصة.



الشكل 51

إدوارد ديجي Eduard Daege، **اختراع الرسم**، 1832، زيت على قماش، 176/135

3. حكايات ظل (نضال، لحاق، انتظار)

إن تكرار الشبيه -كما بين فرويد- هو أحد أهم العوامل الذي تولد الشعور بـ«الغرابة المقلقة»[1]. وقد ألح أوتو رانك Otto Rank من جهته على أن الاستنساخ كان في البداية ضمانًا ضد انهيار الأنا، «كان تكذيبًا مقويًا لقوة الموت»[2]. أما من ناحيتنا، فنحن نعتقد، كما أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول، أن أسطورة بليني لا تكشف عن كل ما يتولد عنها إلا في سياق ميتافيزيقا التكرار. بمجرد أن يتم الانقلاب الذي يؤدي إلى جنون الظل، فإن التمثيل الغربي سيستخلص منه كل الفوائد الممكن استخلاصها من أجل إبراز السلب. في نهاية هذا المسار يلتقي جنون «الظل» بـ«الخلود» الذي ينتج عنه، ومن هذه الزاوية، فإن لوحة كومار ومالاميد (الشكل 50) ذات دلالة قصوى.

إذا ساءلنا معجم القرن السابع عشر، أي العصر الذي تبلور فيه التمثيل الغربي في معطياته النظرية الأساسية، فإننا نتبين أن إحدى الدلالات التي يعطيها أحد قواميس اللغة الفرنسية لكلمة «ظل» هي الآتية:

«تؤخذ كلمة «ظل» في معنى العدو الخيالي. هل ما زلنا في حاجة إلى النضال ضد **ظلنا**؟ أعني هواجسنا وأفكارنا»[3].

يشير هذا التعريف إلى استبطان الظل بما هو إسقاط شخصي، بما هو منطقة «مظلمة» في النفس، حيث تتجسد السلبية الباطنية. إن الظهور الفعلي لـ«العدو الخيالي» على هذا الشكل يتجلّى بالأساس في كتب الشعارات، وهذا ليس إطلاقًا من قبيل الصدفة. فالظل يرمز، إن جاز التعبير، إلى التكرار السلبي.

(1) *Rank,* Don Juan et le Double, *p. 186*

(2) A. Furetière, *Dictionnaire universel* (The Hague and Rotterdam, 1727), s. v. *Ombre.*

(3) J. Sambucus, *Emblemata* (Antwerp, 1564), p. 246



الشكل 52

يوهان سامبيكوس، **وخز الضمير**، نقش من أجل Emblemata, Anvers, 1564, p. 246.

في إحدى هذه الصور (الشكل 52) نرى رجلًا يحمل سيفًا، وهو يهم بضرب ظله الذي يمتد على الأرض. هذه الإيماءة بسيطة، لكنها بليغة. والاختلاف بين وضع الظل ووضع صاحبه ذو دلالة خاصة: مقابل الحركة العدوانية للواحد نجد عند الآخر حركة رهبة ودفاع. نحن إذن أمام تلاعب بالإسقاط كانت قيمته التعبيرية قد اكتشفت في أكاديميات الرسم في القرن التاسع عشر (الشكل 46). النص الذي يصاحب الشعار يساعد، كما هي العادة، على فهم الصورة. (الشكل 52). وهو يقول لنا على وجه الخصوص:

«الرجل الذي يحمل السيف، والذي تُحرك الجريمةُ صدره، يريد أن يواصل طريقه. يتوقف أحيانًا كي يبصر ظله والخوفُ يتملكه. يضربه ويأمره بأن يبتعد. وعندما يرى الجروح المتبادلة يصيح: «هذا خائن جريمتي». آه، كم مرّةً حوّل فيها القتلة ندمهم إلى أوهام مجنونة فيسلح القدر يدهم ضد أنفسهم ذاتها»[1].

(1) *W. Kraus,* Das Doppelgängermotiv in der Romantik *(Berlin, 1930); A. Hildenbrock,* Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur *(Tubingen, 1986); B. Boie,* L'Homme et ses simulacres. Essai sur le Romantisme allemand *(Paris, 1979).*

يوضح النص أسباب هذا السلوك الغريب الذي يمثُل في أن يهاجم المرء ظله، وهو يرجعه أساسًا إلى سوء تفاهم مجازي لميتافيزيقا كائن النسخة المضاعفة. يعتقد الرجل أن الظل (أناه الآخر) كان شاهدًا على عيوبه. فيريد أن يضمن سكوته، إلا أنه يتبين، في أثناء ذلك، أن الآخر هو الذات «نفسها». كما أن القارئ يتبين، هو كذلك، أن الشعار يمكّنه من مفتاح البسيكودراما، وأن الصراع القاتل ضد الظل يؤدي إلى الانتحار. نحن هنا أمام خطاطة صراع سيعرف ازدهارًا كبيرًا في الثقافة الأوروبية. وسيكون على وجه الخصوص أحد الموضوعات المفضّلة في الأدب الرومانسي[1]، وهو سيبقى حتى عصرنا هذا. سنحت لنا الفرصة للتعرّض إلى هذا المثال المأخوذ من إبداع مخيلة عصرنا (الشكل 5). ليس في نيتنا الآن تكرار تعليقنا بحذافيره، وإنما نود فقط أن نذكر أننا، عند تحليلنا لهذه الصورة الإعلامية، قد لفتنا الانتباه إلى كونها تقوم على قلب لوضع نرجسي. ينبغي أن نؤكد هذه الملاحظة من جديد فيما يتعلق بشعار سامبوكوس Sambucus (الشكل 52)، خصوصًا وأن تناقضه الوحيد والكبير بين الإيماغو *imago* والسوبسكريبتيو *subscriptio* يتجلى في هذه العملية بالضبط.

وبالفعل، فإننا نرى في الصورة الرجلَ في وضعية هجوم والظل يُبدي رعبه، بينما النص يتحدث عن صراع الند للند ينتهي بـ«جروح متبادلة» (*mutua vulnera*) تنذر بالانتحار. الوضع الذي يصفه النص لا يمكن تمثيله في صورة بفعل الطابع المجازي لرد فعل الظل، وهو مجاز لا يمكن أن يكون محط رؤية. النص خدعة والاستعمال الذي يستعمل به فعل «رأى» (mutuavulnera vidit) لا يعمل إلا على تأكيد ذلك. تنبغي الإشارة إلى استمرار هذا التوتّر في عصر مختلف عن عصرنا في الصورة الإعلامية التي سبق تحليلها (الشكل 5)، وبالفعل، فإن الطابع البسيكودرامي مختزل بشكل كبير. من الصعب الاعتقاد أن في استطاعة «الإيغوويست» أن يضع حدًّا لحياته بسبب ضياع زجاجة ماء معطر. تتحدد العقدة بدوافع من مستوى آخر، والتلاعب بالظل يتجاوز بكثير الوسائل التي كانت متوفرة في وقت سامبوكوس. يتم إعطاؤنا الانطباع بقوة الإيغوويست وقدرته على التدخل المباشر، ومع ذلك، فإن الصراع ليس صراع الند للندّ لأنه حتى ولو كان موضوع النزاع -أي الزجاجة- يبدو، مؤقتًا، في خطر، فإن المنتصر في

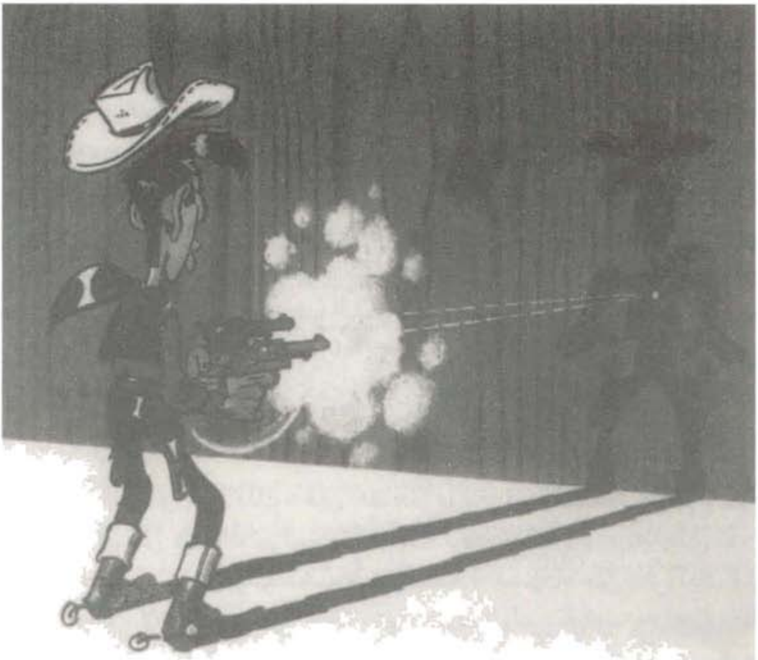
(1) C. A. Sarnoff, 'The Meaning of William Rimmer's *Flight and Pursuit*', *The American Art Journal*, v (1973), pp. 18–19; M. Goldberg, 'William Rimmer's *Flight and Pursuit:* An Allegory of Assassination', *Art Bulletin*, lviii (1976), pp. 234–40.

هذا النزاع معروف من دون أدنى شك.

مثالٌ أخير يؤكد لنا الرأي الذي يقول بأن موضوع المعركة يقلب الوضع النرجسي ويشيطن الظل في غيريته. لنأخذ الآن الرسم الذي يجسد الوجه الآخر للصور المتحركة المرسومة لموريس وغوسيني Morris & Goscinny وبطلهما راعي البقر لاكي لوك Lucky Luke.(الشكل 53). هذه الصورة لها طابع الشعار: إنها تضع تحت عين القارئ، عند نهاية كل قراءة وبمجرد أن يغلق الكتاب، العملية التي تحدد هذا الشخص من حيث إنه «الرجل الذي يطلق النار أسرع من ظله». هذا الشعار الختامي يحمل دلالة كبرى بحيث إن لوكي لوك، بطل الصور المتحركة المرسومة، لا يقتل أحدًا. في هذا العالم المثالي، وحده ما يضحك هو الذي يقتل، والرصاصات لا تنفع إلا بوصفها واسطة نحو التعبير الطاهر غير العدواني عن تفوق البطل.

وعلى العكس من ذلك، فإن الشعار يزاوج بين الفكاهة وعلم نفس الأعماق. يشمل هذا العلم تمجيدًا ضمنيًا لردود الفعل السريعة التي تميز العالَم النفسي للبطل وللمعجبين به. النسخة السوداء من لاكي لوك لم يكفها الوقت لأخذ مسدسها فاخترقتها رصاصة راعي البقر، وخلفت ثقبًا أبيضَ صغيرًا وسط الصدر. المسار المضيء للرصاصة متواز، إلا أنه يتموضع «سلبًا» مقارنة بالآثار المظلمة على الأرض. وأخيرًا، من خلال هذه الشبكة من الخطوط التي تربط البطل والظل، تنقلب دلالة العلامات: فرشاشة لاكي لوك تدل على المزايدة، وتلك التي للنسخة تدل على الرعب، والقبعة الطائرة للبطل تدل على سرعة الحركة، أما قبعة الظل فعلى المفاجأة.

من الصعب أن نصدق أن لاكي لوك قد قرأ **شعار** Emblemata سامبوكوس، و**تحولات** أوفيد أو **القاموس العالمي** لفوريتيير Furetière. إذا كان قد فعل، فقد كان يمكنه من دون شك أن يتأكد أن توجُّهه القاتل ضد الظل (يكرر العملية كلما انتهت إحدى مغامراته) ليس إلا نتيجة حب محرّف، وعلامة على وخز الضمير، وأخيرًا أن هذا الظل الأسود الذي يتمرن على توجيه الضربات إليه ليس إلا الشكل الذي يتجلى فيه «عدوٌّ خيالي». ولكن، ما من شك في أن هذه السلسلة من التأملات كان من شأنها أن تقلل من ردود فعل راعي البقر -ومن يدري؟- فتعمل لصالح الظل، ويتخلى البطل إلى الأبد عن العالم المشمس للصور المتحركة المرسومة.



الشكل 53

موريس وغوسيني، **لاكي لوك**، 1996.

إن الآلية الخالصة لرد الفعل المنقذ ليست إلا وضعًا خاصًا داخل الموضوع الكبير للقاء مع الآخر، أما الوضع الثاني، في أحلام الظل، فهو الهجوم والهروب. لوحة الأمريكي وليام ريمير William Rimmer التي تحمل عنوان: **هروب وملاحقة** (1872، الشكل 54) تجسد هذا الأمر أحسن من أيّ مثال آخر. المشهد لغزٌ من الألغاز. داخل قصر هناك رجل يركض. الهندسة المعمارية هجينة وعلى حدود العجائب. اللغة الكلاسيكية للأشكال التي تتلاءم مع العناصر الشرقية، الديكور الثري، لكن اللامعقول، للجدران، التعقيد اللانهائي للممرات المتوازية، كل هذا يزيد المشهد هلوسة. ضوء حادّ يصدر من فتحة ما موضوعةٍ خارج الصورة يُسقط ظلالًا طويلة على الأرض، تقوم بدور الممثلين داخل هذه الحكاية الغامضة. أكثر هذه

الظلال أهمية هي ظلّ الجانب الأيمن. وهو إسقاط، داخل فضاء التمثيل، لشخص أو ربما اثنين، ما زالا خارج مجال رؤيتنا. إنها ظلال محرّكة بقوة، سواء بفعل قدرتها على الاختراق داخل الصورة، أم لأنها تشكل، يسارًا، صدى ظل رجل يركض، وفي غمرة مغادرة مجال الصورة. في هذه اللوحة ندخل ونخرج بالاندفاع نفسه. إنها **مخترقة** حرفيًا بالحكاية التي تبنيها، وهي حكاية خطية ودائرية في الوقت ذاته. تتولد دائريتها (التي تزيد من طابعها بوصفها حلمًا) عن السؤال الذي يُخضِع إليه المشاهدُ العملَ، وهو سؤال يتعلق ببداية العملية وجريانها وحلّ عقدتها. فهل يهرب الرجل من عدوّ غير مرئي؟ لكن، ما دام قويًا ومسلّحًا، فلماذا يهرب؟ ربما هو الذي يلاحِق، في حين أن الملاحَق قد تخطّى مجال رؤيتنا، وتسلّق الدرج الأيسر (حيث نرى الآن ظل من يقتفي آثاره). أوَليس الظلُّ الذي يخرج هو الوجه الآخر للظل الذي يدخل؟ أين ومتى وكيف ستنتهي هذه الحكاية التي لا نرى منها إلا مقطعًا سريعًا رغم أنه أخّاذ؟



الشكل 54

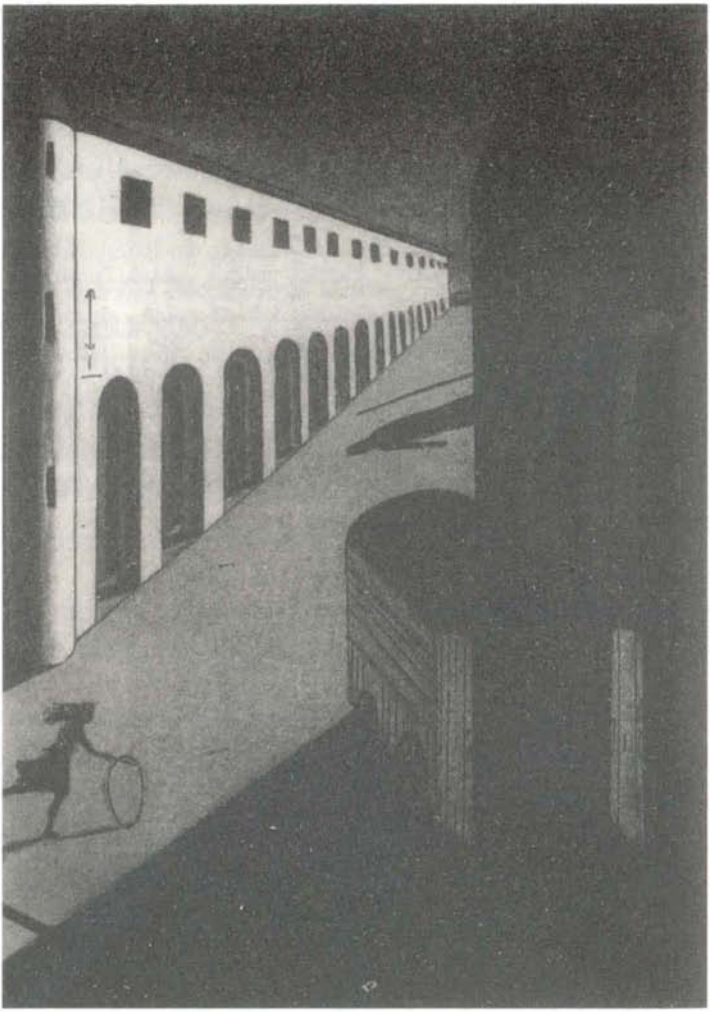
وليام ريمر Wilhelm (William) Rimmer، **هروب وملاحقة**، 1872 زيت على قماش، 66.7/45.7

Boston, Museum of Fine Arts.

لقد عمل ريمير، عن وعي، على خلط الأسئلة المتعلقة ببداية الحكاية ونهايتها معتمدًا طريقة تستلهم علم نفس الشكل (نظرية الغشطالت) الذي له تأثير قويّ على المشاهد. منذ قرون والجريان السردي للحكاية التشكيلية يقوم على اتفاق يتولد عن آليات القراءة النصية، بمقتضاه تتخذ بداية الحكاية مكانها في الجانب الأيسر ونهايتها في الجانب الأيمن من المجال البصري. يستبدل ريمير القراءة التي تنطلق من اليمين نحو اليسار بقراءة تذهب من اليسار نحو اليمين. بهذه الكيفية، فإن البداية تنال من النهاية، والنهاية من البداية. يتولد عن هذا المفهوم الدائري للحكاية مفعول تضعيف: فوسط الصورة، وفي المستوى الأوسط يعبر الفضاءَ شبحٌ. وهو يبدو كما لو كان انعكاسًا بعيدًا لرجل المستوى الأمامي. وهو أيضًا في غمرة الركض، وله انحناءة الجسد نفسها، والساق المرفوعة -اليمنى- ذاتها. إنه كائن غامض، ملفوف بلحاف، إلا أنه رغم ذلك، شبه شفاف، وهو يلقي بظله على الأرض.

تتوارى المساعدة التي يمكن أن تأتينا، في مثل هذه الحالات، من العنوان. فالعنوان: **هروب وملاحقة** ليس إلا مؤشرًا إضافيًا إلى كون قراءة الصورة ينبغي أن تعتمد على علاقة تكافؤ بين معني هذين اللفظين. **هروب وملاحقة/ملاحقة وهروب**، أين يبتدئ الطرف، وأين ينتهي الآخر؟ إن هذه اللوحة، كما يدل على ذلك عنوانها، تضعنا أمام مشهد ملتبس له طابع عام. فإذا ما أعطيناه محتوى محددًا، كما تمّت محاولة القيام بذلك في مناسبات متعددة[1]، فإن ذلك سيكون ناتجًا عن سوء تفاهم مبدئي، لأن كل القرائن تدفعنا إلى الافتراض بأن نية ريمير كانت هي إنجاز حكاية تعمل بغموض شكلها. لهذا السبب، فإن لوحة ريمير تقدم نفسها كتجربة رائدة، تشمل معطيات سرد شكلي للظل لن نراه من جديد إلا عقودًا فيما بعد.

(1) G. De Chirico, 'Meditations of a painter. What the painting of the future might be', Appendix B: Manuscript from the Collection of Jean Paulhan, in James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico* (New York, 1966), p. 252.



الشكل 55

جيورجيو دي شيريكو Giorgio De Chirico، **لغز شارع وكآبته**، 1914، زيت على قماش، 87/71.5

New Canaan, collection Stanley R. Resor.

ما من شك في أن الظل لن يتخذ أكثر السمات السردية تعقيدًا وغموضًا إلا في اللوحة الميتافيزيقية لجيورجيو شيريكو Giorgio de Chirico. وقد أعرب الرسام نفسه في مناسبات عديدة عن ميله إلى «الظلال الهندسية الدقيقة»[1] قاصدًا بذلك، في الوقت ذاته، الظلال الملقاة لأعمدة المباني الكلاسيكية الضخمة التي تشكل مظاهر معظم لوحاته في ذلك الوقت (1919/1910)، وكذا الظلال البشرية الضخمة التي تملؤها:

«لا شيء يضاهي الطابع الغامض للشرفات المقوسة التي ابتدعها الرومان. طريق، قوس. تتخذ الشمس مظهرًا مخالفًا حينما تغلف بضوئها جدارًا رومانيًا. في كل ذلك، هناك شيء يئن بشكل غامض أكثر مما عليه الأمر في المعمار الفرنسي. وأيضًا أقل شراسة. الشرفات المقوسة الرومانية قدَر وقضاء. صوتها يتكلم ألغازًا تفيض شعرًا غريبًا. الظلال على جدار قديم هي موسيقى غريبة تنطوي على كآبة عميقة...»[2].

وكذلك:

«في ظل رجل يمشي تحت أشعة الشمس، هناك من الألغاز أكثر مما في ديانات الماضي، والحاضر والمستقبل جميعها»[3].

بإمكان هذه الأفكار التي يعود تاريخها إلى سنة 1913 أن تفيدنا باعتبارها مدخلًا لكثير من اللوحات الميتافيزيقية لدي شيريكو De Chirico، مثل اللوحة التي تحمل عنوان **لغز شارع وكآبته** (1914، الشكل 55). شمس قوية متوسطية تقسم الفضاء إلى منطقتين متكاملتين: إحداهما في الظل، والأخرى في واضحة الضياء. الفاصل واضح، مثل بقية الأشكال. «الضياء والظل، الخطوط والزوايا، وكل لغز الحجم يأخذ في التكلم»، هذا ما سيكتبه المؤلف في مكان آخر[4]. إلا أن بداية الاعتراف هذه لن تؤدي قط إلى تصريح تام. في اللوحة، الأسئلة المطروحة أكثر أهمية من اليقينيات. نلفي أنفسنا، بتعبير مجازي (أو ربما ميتافيزيقي)، في مفترق طرق: اللحظة التي يكون فيها كل شيء محتملًا، ولا يكون فيها أيّ شيء قد تمّ التمكّن منه.

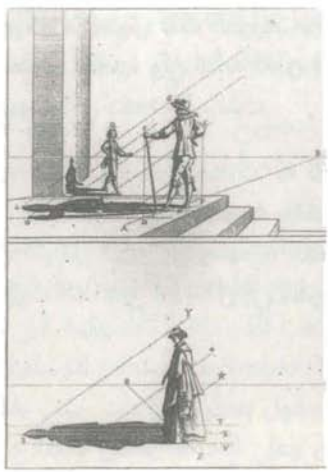
(1) G. De Chirico, Appendix A: Manuscript from the Collection of the Late Paul Eluard, in Soby, *Giorgio de Chirico*, p. 247.

(2) G. De Chirico, Appendix *A*, in Soby, *Giorgio de Chirico*, p. 245.

(3) G. De Chirico, 'Meditations of a Painter', p. 251.

(4) *R. Arnheim,* Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye *(Berkeley and Los Angeles, 1954).*

المسافة التي تعبر الصورة من اليسار إلى اليمين هي التي تحدّد موضوع لقاء مقبل. الفاعلان الأساسيان ليسا ممثلَين إلا جزئيًا: أحدهما دخل للتوّ (الفتاة)، والآخر في الطرف المقابل للوحة لا يمثُل إلا على شكل إسقاط ظل. لا نتوفر على أيّ إمكانية لكي نحدد يقينا لمن ينتمي هذا الظل. طابعه العدواني المهدّد واضح للعيان. ليس هناك إلا تصريحات الرسام أو معرفة بالأعمال الأخرى للحقبة نفسها هما اللذان يسمحان لنا بأن ندرك أن الأمر يتعلق هنا بظل ساكنٍ لتمثال. بالنسبة للمشاهد غير المطّلع، فإن الانتظار والتهديد الفعال لا يمكنهما أن ينفصلا عن بعضهما، وهو شبه مجبر على أن يعبُر الفضاء الفارغ الذي يفصل بين الفاعلين. تجري الحكاية إذن تحت شعار توتّر أخرس، وهو مصاخب بموضوعات يمكن تأويلها بوصفها رموزًا لِلاشعورٍ ينجلي في حلم: الدائرة من جهة، والعصا العمودية من جهة أخرى، كل شيء يدور على مستوى صراع بين الظلال: تبدو الفتاة كأنما هي مصنوعة من المادة نفسها التي عمل منها الظل الذي ينتظرها خلف زاوية الشارع. وهي عنصر ديناميكي (كما يدل على ذلك شعرها والفستان الذي يرفرف في مهب الريح)، بينما الظل يراقب بلا حراك.



الشكل 56

جون دوبروي Jean Dubreuil، دراسات الظلال، **نقوش من أجل المنظورية العملية**، الجزء 1، باريس، 1651، ص 135

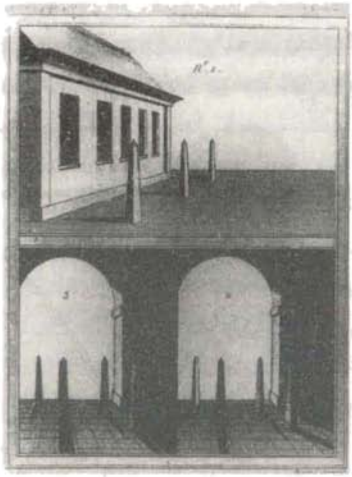
ترك لنا رودولف آرنهايم Rudolph Arnheim وصفًا شهيرًا لهذه اللوحة تكمن قيمته في كونه يبين كيف تمكّن دي شيريكو من الحصول على مفعول «الغرابة المقلقة» من خلال التحكم الماهر في التضارب المكاني:

«يبدو لأول وهلة أن هذا المشهد متماسك البناء، ومع ذلك، فإننا نحس أن الفتاة غير المكترثة التي تدحرج حلقتها معرّضة للخطر في عالم قابل لأن ينحلّ في أية لحظة وفق خط تصدّع لا مرئي، أو، الأدهى من ذلك، أن ينهار على شكل قطع متناثرة. وهنا أيضًا جسم يكاد يكون متناسب الأجزاء، وهو الشاحنة، يدل على الطابع المشوه لتلاقي المباني. فضلًا عن ذلك، فإن منظوريتي الأعمدة تنفيان بعضهما بعضًا. إذا أخذنا كقاعدة انتظام الفضاء قوس اليسار، الذي يضع الأفق في مكان عالٍ، فإن قوس اليمين يقودنا نحو نقطة هروب موجودة تحت الأرض. في هذه الصيغة سيوجد الأفق أسفل مركز اللوحة، ولن يكون الشارع الصاعد، بصفّ أعمدته المعرضة للشمس، إلا سرابًا يجر الفتاة نحو السقوط ونحو العدم»[1]. سيكون من قبيل الخطأ أن نرى في تناقضات هذه اللوحة نتيجة لعدم التحكّم في قواعد ممارسة المنظورية. كل شيء يدلّ، على العكس من ذلك، أن دي شيريكو لا يجهل تلك القواعد فحسب، وإنما يتلاعب بها كيفما شاء. سنوات فيما بعد، وفي كتابه **نحن الميتافيزيقيين** (1919)، سيعرض الدوافع العميقة التي دفعته إلى ذلك:

«نحن، الرسامين، لسنا أولّ من خطرت له الفكرة بأن يتخلى عن الحس المنطقي في الفن... الفن حرره الفلاسفة والشعراء المحدثون... كان شوبنهاور ونيتشه من الأوائل الذين بيّنوا دلالة اللامعنى في الحياة. كما أنهما بيّنا كيف يمكن لهذا اللامعنى أن يُنقل إلى الفن...»[2].

(1) G. De Chirico, *Noi, Metafisici* (Rome, 1919).

(2) G. De Lairesse, *Le Grand Livre des Peintres* (Paris, 1787), 1 [AQ: = i?], pp. 421–2.



الشكل 57

جيرار دي ليريس Gérard De Lairesse، دراسات الظلال، نقوش من أجل **الكتاب الكبير للرسامين**، باريس، 1787، الجزء 1، ص 438، فرايبورغ، ندوة تاريخ الفن.

اعتمادًا على هذا التصريح، يمكننا أن نحاول اقتحام المختبر السري للرسام كي نتساءل عن الإجراءات الملموسة التي سيتم بموجبها هذا النقل للتشاؤم التاريخي والثقافي. سنكتشف حينئذ أن هذ النهج قد اتُّخذ انطلاقًا من تأويل عدمي لقواعد التمثيل القديمة، تلك القواعد التي تشربها خلال إقامته في أكاديمية ميونيخ للفنون الجميلة. من المفيد، على سبيل المثال، أن نلقي نظرة على الكتب المدرسية الكلاسيكية التي تطرق قضايا المنظورية (الشكلان 57، 56)، كي ندرك كيف استطاع الرسام، وهو ينظر إليها بعين عدمية، أن يرصد لامعقول بعض اللوحات حيث يقضي التماسك العلمي للإسقاط على المحتوى وعلى الحياة. يمكن للاطلاع على بعض النصوص -مثل النص الذي يلي والمأخوذ من **الكتاب الكبير للرسامين** لجيرار ديليريس Gérard de Lairesse (الطبعة الهولندية، 1707، الطبعة الفرنسية، 1787)- أن يلقي مزيدًا من الأضواء على هذا الأمر:

«ليس من شك في أن الظلال الملقاة في مكان مشمس، والتي تساهم

كثيرًا في جمال لوحة، لا ينبغي أن يكون لها الطول والعرض والقوة والمتانة التي تناسبها فحسب، وإنما ينبغي أن نعطيها أشكال الموضوعات التي تُسقطها، مثل شكل سارية أو قاعدة مربعة إلخ. الظل المسقَط لتمثال منتصب، سواء أسقط على الأرض أم على قاعدة التمثال، ينبغي أن يتحدد بكيفية مميزة، بحيث إذا كان هذا التمثال موضوعًا خلف شيء يمنعنا من أن نراه، فينبغي دائمًا أن نتمكن من أن نعرف عن طريق الظل في أي مستوى يمثل هذا التمثال: ذلك لأن هذه إحدى الوسائل الأساسية التي يمكننا عن طريقها أن نعرف أن اللوحة مضاءة بالشمس. هناك رسامون يتصورون أن هذا لا يتطلب دقة كبيرة، وأنه يكفي أن نخط على الأرض خطًا له عرض معين، من غير التنبه إلى ما إذا كان هذا الظل يشبه عمودًا أو إنسانًا (...) حتى ولو كان التمثال أو أي شيء، مختفيا وراء شيء آخر، فينبغي أن نكون دومًا قادرين على تعرف، عن طريق الظل الملقى، ما هو شكل هذا الموضوع، أو ما هو الوضع الذي يمثل فيه هذا التمثال (...).

الرسامون الذين يعرفون استخدام أشعة الشمس بتمعّن، يستفيدون من أمر ثانٍ لا يتوفر لغيرهم، ذلك أنهم ليسوا مضطرين أن يُدخلوا في أعمالهم أشجارًا وهضبات أو مصانع كي يشكلوا هنا وهناك كتلة كبيرة من الظل على الأرض، فينتزعون الموضوعات من المستوى الأمامي ويجعلون الموضوعات البعيدة أكثر ابتعادًا. فما عليهم إلا أن يضعوا ظلالهم حيث يرون ذلك مناسبًا، وهو أمر يمكنهم أن يدعّموه ببعض الحجج المعقولة»[1].

نتبين إذن أن طريقة جيورجيو دي شيريكو تضع نفسها على هامش ما يوصي به هذا الكتاب المدرسي. إذا قارنا لوحته (الشكل 55) بالخشبات التي تصاحب الكتب القديمة (الشكلان 56 و57) فإننا نلاحظ أن كل مقوّمات لغته كن لها وجود في هذه الكتب، والسمة المميزة للرسام هي أن يعمل على إقامة التمفصل بينها. العلاقة بين **لغز شارع وكآبته والكتاب الكبير للرسامين** لجيرار دي ليريس، هي العلاقة ذاتها بين «منهج لتعلم الإنجليزية من دون أستاذ» و«المغنية **الصلعاء** ليونيسكو Ionesco». فالرسام يمنح، بمعنى ما، «حججًا معقولة» لظلاله، لكنه يقوم بذلك عن طريق ترجمة الكتاب المدرسي وصوره التوضيحية إلى لوحات «ميتافيزيقية». وبعبارة أخرى، فإنه يعطي لأشكال الكتاب المدرسي «معنى» (وهي أشكال لا معنى لها). بيد أن هذا المعنى ليس فراغ لغزها. وهكذا، يتّخذ التمثيل المنطقي

(1) *C. Metz,* Essais sur la signification au cinéma *(Paris, 1983), 1 [AQ: = i?], p. 39ff.*

للظل في الرسم بوصفه مسألة فرعية للإسقاط المنظوري، معاني اللغز التي تضع «الغرابة المقلقة» للوحات دي شيريكو تحت شعار الاستخفاف الواعي بقواعد التمثيل عند الغرب.

إن استعادة عنصر تمّ بناؤه خلال القرن السابع عشر، واللجوء إلى المبالغة في رسم الظلال (الأشكال 47، 48، 49) من شأنه أن يعكر صفو اللوحة الميتافيزيقية المفرطة في الهدوء. وهو سيجد مكان انتصاره في السينما. إذا استعرضنا بكيفية سريعة عناوين أشهر أفلام تلك الحقبة، فإننا سرعان ما نلاحظ هوسًا بموضوع واحد: **الآخر** (Das Andere) لماكس ماك Mack (1913)، **الدمية** (Die Puppe) لإرنست لوبيتش Ernst Lubitsch (1919)، **كاشف الظلال** (Schatten) لآرثر روبينسون Arthur Robinson (1923)، مكتب **أشكال الشمع** (Das Wachsfigurenkabinett) لبول ليني Leni (1924)، **طيف** (Phantom)، لـ ف-ف مورنو .F.-W Murnau (1922). إذا ما أولينا اهتمامنا إلى بعض أشهر لوحات أفلام الاتجاه التعبيري، فإننا نجد فيها المميزات المحددة لجماليات الظل. قبل أن نقوم بذلك، أشعرُ أن عليّ أن أقدم تفسيرًا. إن الحديث عن صورة منتزعة من فيلم (شبيهة باللوحات القديمة أو الرسوم أو النقوش) ليس حديثًا مشروعًا من الناحية النظرية. إلا أن السينما التعبيرية الألمانية تشكل حالة خاصة، وذلك لعدة أسباب. ينتسب مورنو Murnau وفيني Wiene، وهما المؤلفان اللذان أخذتُ من صور أفلامهما الصورتين أسفله، لأولئك المخرجِين الذين كانوا يصرحون علانية بدينهم للرسم في الماضي. وقد أشار مؤرخو السينما والمنظرون لها أنهما طوّرا خطابًا، لصورة الفيلم، قائمًا على الفكرة التي ترى أن الجزء يعبر عن الكل. وهذا يعني أن كل صورة، وكل إطار مشكّل بحيث يحيل، عن طريق المماثلة أو التضاد، إلى الفيلم بأكمله. وأن الفيلم يقوم بدوره على فكرة، أو أمل «تأمل استعراضي» يتوقف طويلًا عند كل مستوى[1]. إن تحليل إطار واحد ووحيد ليس -في هذه الحال- بدعة، وإنما عملية تأويلية ضرورية. هذا ما يفسر كون الصور المنتزعة من الأفلام التعبيرية الألمانية سهلة الاستنساخ في كتاب من غير أن تضيّع من قوتها.

(1) *M. Henry,* Le Cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique *(Fribourg, 1971), p. 26, and L. Eisner,* L'Ecran démoniaque *(Paris, 1952).*



الشكل 58

روبير فيني/فيلي هامايستر Robert Wiene/Willy Hameister، الإطار-الإعلان عن فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، 1919-1920.

لنأخذ إذن هذه «اللوحة» -الشهيرة- **لعيادة الدكتور كاليغاري** ***Caligari*** (1919-1920) لـ روبير فيني Robert Wiene وفيلي هامايستر Willy Hameister (الشكل 58). يملأ فضاء هذه اللوحة شكل الدكتور يسارًا والإسقاط الضخم لظله يمينًا. هذا الإسقاط يتجاوز بأبعاده الشخص وله طابع دال: إنه يلقي بدواخل الشخص إلى الخارج. فكما لو أن الكاميرا تمكّنت، من خلال الظل، من أن ترتمي **داخل** وعي الشخص، كي تلقي بالداخل، بعد ذلك، على الجدار (في شاشة ثانية، أي أنها موضوعة **تحت** الأولى). يبيّن الظل، وهو الصورة الخارجية، ما يجول في **قلب** الشخص، ما **عليه** الشخص، ما **هو** الشخص. يعادل إسقاطه «انفتاحًا» لهذا الداخل المسدود. لننتبه إلى المفارقة القائمة من جهة، بين موقف كاليغاري، ذراعاه اللتان تحميان صدره، والقبضة المضمومة لليد اليسرى، وبين الظل من جهة أخرى.

يمثِّل الظل في الوقت ذاته، بوصفه تَجليًا مباشرًا للشخص، تشويهًا وإسقاطًا لنفسيته على الشاشة الداخلية. عن طريق هذه التشويهات، يفتح الإسقاط الشكل: تعري الصورة الجانبية خطًا بالكادّ يشكل إنسانًا، ينحل

كفّ اليد كاشفًا عن أصابعه اللولبية. هذا التركيز على اليد بوصفها أداة عمل يجسد فكرةً يقدمها غاين Gheyn بأدوات مشابهة (الشكل 49) -حتى نذكر مثالًا سبقت معرفته- وهي أن الظل يمكن أن يكون أداة فعالة، وفاعلًا شيطانيًا.



الشكل 59

مورنو Murnau، إطار فيلم نوسفيراتو Nosferatu، سمفونية الرعب، 1922/1921

تنطوي هذه الصورة على التباس عميق (مثلما هو الأمر في الفيلم بكامله): فهي لا تعمل إلا على أن تجسد هلوسات مجنون، هو الراوي لكل الحكاية (فرانسوا François). وما نراه هو «إسقاطات»، ينبغي أن تؤخذ على هذا النحو. بسبب هذه اللعبة بالتحديد أمكننا، مرارًا وتكرارًا، أن ننتبه أن الراوي يظهر كنسخة مضاعفة للفيلم من حيث هو تقنية تصوير. وفي الحالة الخاصة لهذا الفيلم (الشكل 58) فإن الرسالة الماوراء-شعرية للظل لا تشوبها شائبة: إنها استعارة، أو على الأصح غلو للأداة-المفتاح للسنيما التعبيرية: «المستوى المكبّر». وهكذا فإن الظل يوجّه أصابع الاتهام إلى طبيعة الإبداع الفيلمي ذاته وآلياته المبهرة.

ربما يفرض هذا النوع من الأسئلة نفسه بكل قوته في حالة فيلم نوسفيراتو Nosferatu لمورنوMurnau (1922) (الشكل 59). إن الدور الذي يلعبه الظل هنا أكثر رهافة. فهل الشبح الشهير الذي يستعد لأخذ السلم هو مصاص الدماء ذاته أم ظله؟ التشوُّهات التي تعرضت لها ذراعاه ويداه (والتي تخضع لمبدأ التشوه ذاته الذي انتهجه فان هوغستراتن Van Hoogstraten أو دي غاين De Gheyn) تدفع إلى الاعتقاد بأن الحل الثاني هو الصحيح. إلا أن مورنو (والمشاهد) كانا يعلمان أن مصاصي الدماء، تبعًا لتقليد عريق، لا ظل لهم. لن يتبقى إذن إلا جوابٌ واحد، وهو من قبيل ما وراء-الخطاب: إن هذا الشبح هو نوسفيراتو Nosferatu «نفسه»، «لحم وارم ذو مخالب، شفاف، لا مادة له، يكاد يكون طيفًا». يسكن عالًما تحت أرضي مصنوعًا من أبواب وأروقة وسلالم، عالًما قورنت بنيته، بحق، باللاشعور الفرويدي. بهذا المعنى، فإن وظيفة المخرج هي بالفعل كونه «كاشفَ الظلال». إنه يطالع المكامن المظلمة للشعور، فينقلها إلى حكايات وفق جماليات تُبرز المماثلة بين «الظل» «وصورة الفيلم». دليل كون هذه القراءة الماوراء-استيتيكية قد اتخذت شكلها في الحكاية، لا يُقدَّم للمشاهد إلا عند نهاية الفيلم حيث يعمل أول شعاع الشمس التي أشرقت على بريم Brême على تحلل نوسفيراتو، وبالأخص، عندما يغمر الضوء الكهربائي قاعة العرض وتغدو الشاشة بيضاء.

الفصل الخامس: الإنسان ونسخه المضاعفة

اعثروا على صورة قلبي

مع الظلال أو هنا

- هولدرلين، ديوتيما

1. ظل عصر الأنوار

بالنسبة لروح عصر الأنوار، ليست الأساطير إلا حكايات. والأسطورة التي تدعي تسليط الأضواء على بدايات الرسم لا تحيد عن هذه القاعدة.

«لقد تمرن الخيال كثيرًا كي يعثر على أصل الرسم. حول هذا الموضوع هيأ لنا الشعراء أكثر الحكايات متعة. لو صدقتهم فيما يقولون، فإن راعية هي الأولى التي خطت بشبحها، ومن أجل الحفاظ على الصورة الجانبية لحبيبها، خطًّا على الظل الذي كان يلقيه وجه الشاب على الجدار»[1].

سيلاحظ المرء أن نص **الموسوعة**، الذي اقتبسناه للتو، يخلط فيما بين المصادر بنوع من المزايدة باذلًا جهدًا يبدو أنه يخلط الأوراق أكثر مما يهدف إلى تنويرنا. ومع ذلك، فهو لا يعمل إلا على الزيادة من عدم اليقين الذي كانت بوادره قد ظهرت عند بليني القديم: picturae initiis incerta! وهذا أحد الأسباب التي من أجلها اكتست الإشارة الموجودة في الفصل الأول من **مقال في أصل اللغات** (1781) لروسو Rousseau أهمية خاصة. بدل جدال «تاريخي» حول اختراع الفن، فإن المؤلف يفضل مقاربة نظرية:

«يقال إن الحب كان مخترع الرسم. كان في مقدوره أن يخترع الكلام أيضًا، لكنه سيكون أقل حظًا. بما أنه لا يرضى عن الكلام، فهو يزدريه، ولديه كيفيات أخرى أكثر حيوية كي يعبر عن نفسه. فعلى التي كانت تخط بلذة قصوى ظل حبيبها أن تقول له أشياء! ما الأصوات التي كانت ستستخدمها كي تنقل حركة هذا العود؟»[2]

(1) *Encyclopédie* (Neuchâtel, 1765), xii, p.267.

(2) *J.-J. Rousseau,* Essai sur l'origine des langues, *ch. 1.*

هذه هي المرة الأولى التي تُؤوّل فيها أسطورة بليني بصراحة بوصفها أسطورة حب، وهي أيضًا المرة الأولى التي يُفهم فيها الظل المحاط، ليس أداةً بدائية للتعبير التصويري، وإنما بوصفه لغة أصلية يعبر الحب عن نفسه من خلالها[1].

وهكذا فداخل حلم الأصول، الذي لازم القرن الثامن عشر، أصبحت أسطورة بوتاديس واحدة من الموضوعات الرئيسة للرسم[2]. وحتى في بداية القرن التاسع عشر، كان شيء من روح روسو ما يزال يطبع معاملة أيقونية بليني. في النقش الذي يؤثث رسومات **الأعمال اللاحقة** لآن لوي جيرودي-تريوسون Anne-Louis Girodet-Trioson (1829 الشكل 60)، فإن إله الحب هو الذي يلقي بنوره على المشهد من خلال شعلة، وهو الذي يوجّه، في الوقت ذاته، يد الفتاة الكورانثية وهي تخط الصورة الجانبية لحبيبها بواسطة سهم آت دون شك من جعبة كوبيدون Cupidon. تم تصور المشهد كحلقة لا تنقطع: تحت الأنظار اليقظة لتمثال مينيرفا Minerve، إلهة الحكمة، تشكل أيدي العشيقين مع يدي إيروس سلسلة متواصلة تبدأ عند بريق الشعلة وتنتهي عند الصورة المظلمة التي تنبثق من الجدار. هذه الحركة المعقدة هي أيضًا «لغة حب»، لكنه حب تم تحويله وإعلاؤه. الإيروس Éros الصغير جالس بين العشيقين، ساترًا بذلك العري غير اللائق للشاب، مجسدًا في الوقت ذاته، بما له من مكانة وخصال (الجناحان، الشعلة)، موضوع الطيران وقوة العشق. الرقابة والإعلاء هما الموضوعان الحقيقيان للنقش تبعًا للمسار الذي رسمه روسو: يعلم جيرودي Girodet من دون شك أن في الحب «طرقًا أكثر حيوية للتعبير عن الذات» بدل الرسم، إلا أنه يريد أن يجعل مشهد الحب تحت الأنظار، على شكل «نقل للسلطات» (وهو «نقل إلهي» كما يقول في مقطوعة الشعر التي ترافق النقش) بدفع الطاقة الإيروتيكية (وهي عند جيرودي ما زالت طاقة ذكورية) نحو إبداع (أنثوي) صورة بديلة:

(1) J. Derrida's commentary, *De la grammatologie* (Paris, 1967), p. 327–44.

(2) R. Rosenblum, 'The Origins of Painting'; G. Levitine, 'Addenda to Robert Rosenblum's "The Origins of Painting": A Problem in the Iconography of Romantic Classicism', *Art Bulletin*, xl (1958), pp. 329–31; H. Wille, 'Die Erfindung der Zeichenkunst', in *Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für H. R. Rosemann zum* 9. Oktober 1960 (Munich, 1960), pp. 279–300; H. Wille,'Die Debutades-Erzählung in der Kunst der Goethezeit', *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, N. F.*, ii (1970), pp. 328–51; E. Darragon, 'Sur Dibutade et l'origine du dessin', *Coloquio Artes*, 2nd series, 52/1 (1982) pp. 42–9; J.-Cl. Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la* Nouvelle Methode *d'Alexander Cozens* (Paris,1990), pp. 277–300; H. Damisch, *Traité du Trait*, pp. 61–76.

«على هذه الخطاطة ما زالت تعلق آمالها

تعبدها في صمت، والصورة الوفية

تتلقى الأيمان الموجهة إلى النموذج»[1].



الشكل60

أ-ل جيوردي-تريوسون A.-L. Girodet-Trioson، **أصل الرسم**، نقش الأعمال اللاحقة، 1829

(1) A.-L. Girodet-Trioson, *Oeuvres posthumes* (Paris, 1829), 1, p. 48.

في الوقت الذي كان فيه جيرودي يكتب قصيدته وينجز نقوشه، كان طابع لغة الغزل البدائي للرسم بالظل المحاط أمرًا معروفًا. ولنا في المحاضرة الأولى التي ألقاها السويسري يوهان هاينريش فوسلي Johann Heinrich Füssli في الأكاديمية الملكية في لندن (1801) خير مثال على ذلك:

«عرفت الرسومات اليونانية تعثراتها، لكن الألطاف الإلهية هي التي رعتها، وقد علمها إله الحب أن تتكلم. إذا كانت هناك أسطورة استحقت منا إيماننا، فإن قصة حب الفتاة الكورانثية، التي رسمت عن طريق مصباحها السري محيط ظل حبيبها الذي رحل، تدفع تعاطفنا إلى أن يؤمن بها، وفي الوقت ذاته، تقودنا إلى إبداء بعض الملاحظات حول المحاولات التقنية الأولى للرسم، وحول هذه الطريقة الخطية التي يظهر أنها تمكنت من فرض نفسها لمدة طويلة بوصفها أساس التنفيذ بعد أن ألغيت الأداة التي صممت من أجلها. (...) المحاولات الأولى في هذا الفن كانت تخطيطات الظلال skiagrammes، مجرد إحاطات للظلال شبيهة بتلك التي كان استعمالها شائعًا بين عامة الناس من طرف الهواة والطفيليات الأخرى لدراسة سيماء الوجه تحت اسم سيلوويت»[1].

تقيم ملاحظات فوسلي جسرًا بين اللغة التصويرية الأصلية وموضة الإحاطات المقطعة التي كانت قد شاعت خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر عبر أوروبا في مجموعها بوصفها واحدة من الألعاب الجماعية التي تنال أكبر قسط من الجوائز من طرف الأوساط الراقية انطلاقًا من تلاعب بالألفاظ يخص وزير مالية لوي الخامس عشر إيتيين دي سيلوويت Étienne de Silhouette. الإيماءة التي يومئ بها فوسلي Füssli إليه لا تخلو من التباس. ففضلًا عن كونه يعتبرها وريثة أسطورة بليني، فيظهر أنه ينظر إلى هذه التقنية آخذًا مسافة نقدية واضحة، حتى وإن كان قد ساهم، سنوات فيما قبل، في نجاحها، وذلك بأن قدم يد المساعدة في وضع رسوم للصيغة الإنجليزية **لشذرات علم الفراسة** لمواطنه يوهان كاسبار لافاتير Johann Caspar Lavater (لندن 1792).

(1) J. H. Füssli, from *The Life and Writings of Henry Fuseli, Esq.*, ed. John Knowles, ii, pp. 25, 26.



الشكل 61

توماس هولووي وعلي Thomas Holloway et alii، آلة لرسم الصورة الظلية، نقش من أجل يوهان كاسبار لافاتير

في كتاب لافاتير تم عرض جهاز جديد لإنجاز صورة الظل (الشكل 61). الرسم الموضح لهذه «الآلة» هو أكثر وضوحًا في الطبعة الإنجليزية من ذلك الذي كان قد ظهر في الصيغة الألمانية الأولى (لايبزغ/ فينترتور، 1776) إذا قارنا نقش **مقالات في علم الفراسة** Essayson Physiognomy مع أي تمثيل معاصر لأسطورة بوتاديس (الشكل 60)، نتبين أن سيناريو الأصول لبليني قد تحول فيها إلى جلسة لعرض الموديل تهدف إلى الاستنساخ الآلي للصورة الجانبية. الديكور الرمزي قد اختفى، ودور الذكر والأنثى قد انعكس. فالموديل -وهو هنا امرأة- جالس على كرسي لصناعة خاصة، تتوحد مع شاشة أقيمت على حامل الصورة. في الجهة الأخرى من الشاشة يقف من يثبت محيط الظل الجانبي للموديل المسقط عن طريق شمعة تحترق بالقرب منه. ضمانًا لنجاح العملية، على الموديل أن يتخذ وضعًا

قارًا وأن يظل محاذيًا للشاشة. صُممت الطريقة كما نرى لتثبيت الصورة بأكثر ما يمكن من الوفاء، وهذا هو السبب في كونه قد اعتبر أحد ممهدات الفوتوغرافية.

إن كيفية عمل، وبالأخص، إن وظيفة «آلة نسخ صور الظل»، لن تتخذ دلالتها التامة إلا في سياق الخطاب المقترح من طرف دراسة سيماء الوجه للافاتير التي ينبغي أن نتوقف عندها الآن، مبتدئين باقتباس التحديد الذي يعطيه لافاتير للصورة-الظل:

«ظِلّ إنسان، أو ظل وجهه هو أكثر الصور ضعفًا وفراغًا يمكن أن نعطيها عن شخص، ولكن، شريطة أن يكون مصدر الضوء موجودًا على بعد ملائم، وأن يكون الوجه مُسقطًا على سطح مستوٍ تمام الاستواء موازٍ له بشكل كافٍ. إن هذا الظل هو الصورة الأكثر صدقًا والأكثر أمانة. وهي أكثر الصور ضعفًا، لكونها لا تمثل أي شيء إيجابي، فهي ليست سوى الشكل السلبي، مجرد محيط نصف وجه. وهي، في الوقت ذاته أكثر الصور أمانة، لأنها تشكل بصمة مباشرة للطبيعة، وهي بصمة لا يستطيع أمهر الرسامين أن ينجزها بيده ويستنسخها من الطبيعة. ما الشيء الأكثر بعدًا عن صورة شخص بلحمه وعظمه مثل صورة ظله؟ ومع ذلك، فما الأمر الذي لا تفصح عنه هذه الصورة؟ إننا هنا أمام قليل من الذهب، إلا أنه الذهب الأكثر نقاء!»[1]

الصورة الجانبية المحاطة للظل هي، عند لافاتير، الحد الأدنى لصور الإنسان، إنها *Urbild*. وبفضل هذه الخاصية يمكنها أن تصبح كذلك موضوع تنبؤ بتأويل للمزاج البشري. يؤمن لافاتير بالتقاليد القديمة للدراسات التي تتنبأ بمستقبل الشخص عن طريق سيماء وجهه، كما يؤمن بأن الوجه يحمل بصمات الروح. غير أن ما يميزه عن التراث الذي يتقدمه في هذا المضمار، هو الأهمية التي يعطيها للصورة الجانبية المحاطة:

«استخلصت من مجرد صور الظل مزيدًا من المعلومات التي تنبئ بمستقبل الشخص أكثر مما يمكن استخلاصه من أيّ صورة جانبية أخرى.

(1) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl* (Stuttgart, 1984). Unless otherwise stated, all quotations from Lavater are taken from *Essays on Physiognomy* translated by Thomas Holcroft (here, pp. 187 8). Where the translator was unable to locate the English version, she undertook them herself, basing them on the French version.

وقد عملت تلك الصور على الزيادة من قدرتي على الفراسة أكثر مما كان في استطاعتي أن أعمله لو أنني اكتفيت بتأمل الطبيعة في تحوّلها المتواصل. الصورة الظِّلّية تعمل على لمّ شتات الانتباه، وهي تركزه حصرًا في الملامح، فتسهل الملاحظة وتجعلها أكثر دقة فتسمح بالمقارنة. ليس لعلم الفراسة حجج أكثر مصداقية وأكثر ضمانًا للحقيقة الموضوعية من الصور الظلية»[1].



الشكل 62

مجهول الاسم، **روح الانسان**، نقش من أجل جان كومينيوس

Jan Comenius, Orbis Sensualium Pictus, Nuremberg, 1629.

بهذه القولة يقتحم مؤلف **شذرات في علم الفراسة** مرحلة مهمة. والحقيقة أنه يرى أن الوجه البشري ليس هو الذي يعكس الروح -مثلما كان يجرى التسليم به- وإنما ظِل هذا الوجه. الفارق أساسي لأنه يعتمد، بكيفية لاشعورية من دون شك، تقليدًا آخر، قديما هو كذلك: وهو الذي كان يرى في ظل الإنسان روحه ويرى في الروح ظلًا (الشكل 62). يترتب على هذا الابتعاد نتائج متعددة. تحليل الظل يعادل تحليلًا نفسيًا من نوع خاص. والصورة الجانبية المحاطة هي عند لافاتير هيروغليفيات ينبغي تأويلها. يُدرك هذا العمل باعتباره تأويلًا حقيقيًا يعمل وفق نموذج ترجمة لغة إلى أخرى:

(1) Lavater, *Essays on Physiognomy*, pp. 188–9.

«أصحاب علم الفراسة الحقيقيون يمزجون بين ذكاء يقظ وعميق، ومخيلة قوية حيوية متعددة، وكذا ذهن رهيف سريع الإدراك. بفضل المخيلة، يتذكرون جيدًا، ومن غير مجهود، ملامح وجه، كي يتمكنوا من إعادة رؤيتها عدد المرات التي يشاؤون، ويرتبوا هذه الصور في رأسهم كما يودّون. ما ينبغي لصاحب الفراسة أن يكون قادرًا على فعله باستعمال مخيلته، هو أن يضع هذه الصور تحت ناظريه، ويتمكن من أن يحركها على هواه وبيديه وفي جميع الاتجاهات. كما ينبغي له أن يملك كذلك ذهنًا متقدًا، ليستطيع اكتشاف أوجه الشبه بين الملامح الملاحظة وأمور أخرى (...). إن حيوية الذهن هي التي تهيكل لغة عالم الفراسة وتكوّنها، تلك اللغة التي ما زالت إلى اليوم لغة فقيرة (...) على عالم الفراسة أن يتمكن جيدًا من اللغة. عليه أن يكون مبدعًا لُلغة جديدة دقيقة ومريحة، طبيعية ومفهومة»[1].

يمكننا أن نتحدث إذن وبحق عن إبداع «تحليل ظلي» عند لافاتير، ذلك التحليل الذي سرعان ما سيصبح محل استهداف هجمات صادرة عن أوساط مستنيرة سيتزعمها غورغ ليشتنبرغ Georg Lichtenberg:

«يالها من وثبة لا معنى لها أن يتنقل المرء من سطح الجسد إلى باطن الـروح»[2]. رغم كل الانتقادات، فقد أصبحت طريقة لافاتير، حوالي سنة 1800، ممارسة شديدة الانتشار، تقع بين اللعب والتجربة العلمية. إنها ممارسة تعتبر الظل فيضًا لباطن الإنسان قادرًا على أن يطلعنا على معلومات تتعلق بما يجول بباطنه لكونه أكثر أصالة مما بإمكانه هو أن يفعله. ما يقوم به صاحب الفراسة ليس مجرد قراءة لـ«التعابير» (الموديل ينبغي أن يبقى هادئًا ساكنًا) وإنما قراءة للملامح. فعلى عكس «التعابير» (der Ausdruck) التي تعكس الحالة الظرفية للنفس، فإن الملامح (die Züge) تحيل إلى بنيتها العميقة[3]. لهذا السبب، فإن الظل المثبّت أكثر أهمية بالنسبة لعالم الفراسة من الوجه الحقيقي أمامه. ما يمكن للشخص أن يتستر عنه، فإن الظل يكشفه. وهذا أيضًا أحد أسباب نجاحه كلعبة جماعية: فكل من يخضعون له كانوا يفعلون شاعرين بمزيج من الخوف والأمل: الخوف من فضح عاهة نفسية، وأمل في أن يضع المرء أمام عيون الآخرين خصاله التي لا ينتابها شك.

(1) *Lavater* ,Essays on Physiognomy ,*p.65* .

(2) G. C. Lichtenberg, *Werke in einem Band* (Stuttgart, 1935), the *Remarks on an Essay upon Physiognomy*, by Professor Lichtenberg, in Holcroft's edition of *Essays on Physiognomy*, p. 267.

(3) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl*, p. 60 (translator's version).



الشكل 63

دراسة سيماء الوجه، نقش من أجل شذرات يوهان كاسبار

Johann Caspar Lavater, Leipzig/Winterthur, 1776.

سنكون عرضة للخطأ لو اعتقدنا أن قراءة الأجزاء الأربعة **لشذرات علم الفراسة** من شأنها أن تمكننا من مفتاح الكشف عن مكامن الإنسان من خلال صورته الجانبية. إننا نجد فيها بالأحرى محاولات لا تنفك تعود، وسعيًا وراء وضع لغة مشفرة لا تتمكن أبدًا من إقامة نحوها. رغم المساعي المتكررة للمؤلف (الشكل 63)، فإن قراءة الخط الذي يصل الجبهة بالذقن تظل دومًا قراءة تجريبية وحدسية. وهذا هو السبب الذي يجعل سؤالنا نحن مجبرًا على أن يهتم، بالأحرى، بالأصل وببنية التأويل عند لافاتير، بدل نتائجه العملية التي هي من دون شك من مستوى النزوات. ما يهمنا، ليس هو أن نتساءل عن صحة هذه الطريقة أو لا جدواها، وإنما أن نتساءل عن الواقعة الأساس، وهي كون تأويل لافاتير يقترح فحص الوجود المعنوي للإنسان انطلاقًا من ظله. إن الدلالة الرمزية لهذه الطريقة لا تتضح إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن ممارسة قراءة الطالع من خلال ملامح ظل الوجه ليست، عند لافاتير، إلا

نتيجة إلهام ديني دعاه إلى أن يتكون كقسيس. وقد كان غوته Goethe، الذي ساهم، في مرحلة أولى، مساهمة مباشرة في إرساء قواعد قراءة سيماء الوجه، قد لاحظ ذلك بوضوح في محادثاته مع إيكرمان Eckermann: «إن طريق لافاتير لا تعني فحسب إلا الأخلاق والدين»[1].

هذا هو السبب الذي جعل لافاتير يصر على كون كل ممارسة لفحص سيماء الوجه هي عملية عشق، ترمي إلى الكشف عن الجانب الإلهي في الكائن البشري. العنوان الكامل لمؤلفه هو، في الواقع، تحذير ضد كل تشهير ممكن: **شذرات في علم الفراسة من أجل الارتقاء بمعرفة البشر ومحبة الآخرين** (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe).

يقترح «تحليل الظل» عند لافاتير نوعًا من «علاج للروح» (Seelensorge) لم يتقدم له مثيل. وهو ينطلق من مفهوم عن الإنسان يأخذ بعين الاعتبار أصله الإلهي. خُلق الإنسان في صورة الله. إلا أن الخطيئة قادته إلى أن يتخلى عن شبهه الإلهي. علاقته بالألوهية عكّرها لحم الجسد[2]. انطلاقًا من هذا التفكير، ننتهي إلى التساؤل إذا ما كان لافاتير صادقًا بالفعل عندما كان يصرح أن البحث عن الوجه الإلهي في الإنسان هو الذي قاده إلى ممارسة قراءة سيماء الوجه. وإذا توخينا الدقة، فإن السؤال الذي يطرح هو التالي: هل يمكننا أن نلاقي الله في ظل الإنسان؟ كل الدلائل تجعلنا نشك في أن الصحيح هو العكس: فما يبحث عنه لافاتير في الحقيقة، ليس هو الوجه الإيجابي، الوجه الإلهي في الإنسان، وإنما وجهه السلبي، الساقط.

هذا التأكيد من الخطورة بحيث إنه يبدو في حاجة إلى إثبات. لذلك، فلنتساءل من جديد حول الدلالة التي تتخذها الصورة الجانبية المحاطة

(1) J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Munich, 1984), pp. 273–4 (17 February 1829).

(2) لمعلومات إضافية حول تلك المشكلة انظر:
E. Benz, 'Swedenborg und Lavater. Ueber die religiösen Grundlagen der Physiognomik', *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, iii Folge, lvii (1938), pp. 153–216, and B. M. Stafford, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine* (Cambridge, ma, 1991), pp. 84–103; E. Shookman, ed., *The Faces of Physiognomy: Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater* (Columbia, sc, 1993); K. Pestalozzi and H. Weigelt, *Das Antlitz Gottes im Antlitz des Menschen. Zugänge zu Johann Kaspar Lavater* (Göttingen, 1994).

عند لافاتير. ليست لها إلا قيمة بلاغية تَمثُل في ذكر الكل عند الإشارة إلى الجزء (pars pro toto) وهو يستند إلى مفهوم عن الظل البشري كصورة دالة:

«أميل إلى الاعتقاد أن الإنسان إذا ما نُظر إلى صورة ظله من جميع الزوايا، من الرأس حتى أخمص القدمين، ومن الأمام، والخلف، والجانب، وعند المنتصف، والثلاثة أرباع، فإن ذلك من شأنه أن يمكننا من اكتشافات جديدة أساسية فيما يتعلق بالطابع الدال من كل النواحي للجسم البشري»[1].

نلفي هنا، وبكيفية ضمنية، الفكرة التي ترى أن الإنسان يكون «هو نفسه»، قبل كل شيء، في إسقاط الظل. إن الأهمية التي تُعطى للصورة الجانبية، تكمن في كونها تعتبر استخراجًا مباشرًا للروح: إنها بناؤها الفعلي. الأنف، على الخصوص، بنتوئه الذي يزداد أو يقل حدة، هو من أبرز إبداعات القوى الباطنية: فهو، على ما يعتقد لافاتير، «دعامة الدماغ» Widerlage des Gehirns[2]، إن التكافؤ بين الصورة الجانبية المحاطة/ النفس البشرية هو من التمام إلى حد أن لافاتير غالبًا ما يستعمل اللفظين من غير تمييز، كما لو كانا قابلين لأن يحل أحدهما محل الآخر. الصورة الجانبية هي النفس الخارجية، وعلم الفراسة يمثل في ممارسة بإمكانها أن ترقى من الصورة الجانبية إلى الطاقات النفسية التي كونتها:

«إن قراءة سيماء الوجه بالمعنى الضيق للكلمة، تأويل للقوى، أو هي العلم الذي يدرس علامات القوى...»[3].

بيد أن السؤال الأكثر أهمية لا يزال مفتوحًا. إذا كان علم الفراسة عند لافاتير لا يعتمد إلا على قراءة **خط الصورة الجانبية**، فلماذا ليست الرسوم التمثيلية لكتابه خطية فقط، وإنما هي تفضل أن تُظهر رأس الإنسان في مجموعه، على شكل بصمة كبيرة مظلمة؟ هذه المفارقة كانت قد برزت حينما كان لافاتير، بمعونة صديقه زيمرمان Zimmermann قد أقدم على تهيئ تفاصيل الإنجاز التقني للطبعة الأولى **للشذرات**. بعد شيء من

(1) *J. C. Lavater,* Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, *ii (Leipzig and Winterthur, 1776) p. 132 (translator's version).*

(2) *J. C. Lavater,* Essays on Physiognomy, (Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe), *iv (Leipzig and Winterthur, 1778), p. 390.*

(3) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl,* p. 275 (translator's version).

التردد، فرض الحل الذي يختار الظلالَ نفسه على الحل الذي يقتصر على الخطوط الجانبية الفارغة. كان زيمرمان هو الذي قرر ذلك: «صورة الظلال ينبغي أن تكون سوداء» (*Schwarz sollen Schattenbilder sein*). ظهر لافاتير في البداية متحفظًا إزاء هذه الفكرة، أو لنقل بصيغة أكثر وضوحًا، إنه ظل حذرًا: ينبغي أن تكون صور الظل مضبوطة، كما ينبغي الابتعاد عن الفن الأسود» (*Die Silhouetten sollen genau sein, können nicht Schwarzkunst sein*). بل إنه اقترح الحل الوسط للظلال الرمادية، لكنه تخلى عن هذا الرأي في آخر لحظة[1]. الجزء الأول **للشذرات في علم الفراسة** الذي ظهر سنة 1775 م توضحه رسوم هي، في معظمها، ظلال سوداء محاطة، وسيتم الأمر نفسه في الأجزاء الثلاثة الموالية. لكن الشكوك التي كانت في البدء والحل النهائي، أظهرا معا أن الصورة-الظل، بعيدًا عن أن تكون خالية من الدلالة الرمزية، فإنها كانت مشبعة بها إلى حدّ أن لافاتير نفسه كان يهاب تسليط الأضواء العنيف.



الشكل 64

ألكسندر كوزانس Alexandre Cozens، **الجمال البسيط**، نقش من أجل

Principles of Beauty, 1778.

(1) *See the texts ins C. Steinbrucker,* Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst *(Berlin, 1915), p. 168.*

أما التردد فيما يتعلق بألوان سيماء الصورة الجانبية الذي طبع نشأة ما سيصبح رسومًا توضيحية مشهورة للافاتير، فهو لا يُفهم تمام الفهم إلا في سياق خطاب الألوان الذي طبع الربع الأخير من القرن الثامن عشر. عندما كان على ألكسندر كوزانس Alexander Cozens سنة 1778 أن ينجز تمثيلًا «للجمال الخالص» (الشكل 64)، فإنه اختار وجهًا نُظر إليه من الجانب، لكنه أنجِز بطريقة خطية صرف تقود نحو إدماج العمق الأبيض للصفحة في التعبير الرمزي للرسم. ومع ذلك فهو واعٍ أن صورته هي نتيجة مقاربة «إحصائية» للعقل[1]. لم يكن لكوزانس أبدًا أن يجرؤ على أن يمثل جماله البسيط simple beauty على شكل ظل أسود. وهذا يرجع لكون الأسود حسب قواعد العصر الصارمة كان يعتبر لونًا-مفتاحًا في إطار مقولة جمالية أخرى: وهي المتعالي. يعتقد إدموند بورك Edmund Burke أن «الظلمة هي أحد أسباب المتعالي»، وبما أن هذا يمزج الإعجاب بالخوف، بل بالرعب فهو، كما نتذكر، مصدر «قلق بالنسبة للذة الجمالية». في أحد أهم فصول كتابه المخصص لـ«آثار الأسود» يقارن بورك المفعول الإدراكي للأسود بصدمة السقوط[2].

«تهديد الفاجعة» هذا، الذي انتبه إليه بورك في الجاذبية التي يحدثها الأسود، ليس غريبا عن لافاتير الذي سرعان ما تأكد من المعاني الثانوية شبه السحرية للتلاعب بالظلال:

«أنا لا أعلّم فنًا شريرًا وسريًا. فهذا كان يمكن أن أحتفظ به لنفسي وحدها...»[3].

هذه العبارة هي من دون شك تصريح ظرفي. نعلم أن لافاتير ابتكر سلسلة من القواعد السرية (Geheimregeln) التي تسمح بقراءة مستوفية للظل، «التي لم يكن لها أن تصل إلى اليد النجسة للجمهور»[4] كما نعلم كذلك أن حياته الشخصية والبيئة المباشرة التي عاش بين أحضانها كانتا قد عرفتا أحداثًا يكتنفها الغموض كثرت فيها العُصابات

(1) *A. Cozens,* Principles of Beauty, Relative to the Human Head *(London, 1778), pp. 1-3 and 7-10.*

(2) *E. Burke,* A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful *(London, 1757), Part ii, sections xiv-xvii*

(3) *Lavater,* Essays on Physiognomy, *p. 47*

(4) Lavater, *Physiognomische Fragmente. Eine Auswahl,* pp. 377-94 (translator's version).

والانتحارات والتعازيم. تفاصيل ذلك عند مؤرخي حياته[1]، ويكفينا نحن أن نلاحظ أن جزءًا كبيرًا من النجاح المؤقت لعلم الفراسة عند لافاتير يرجع إلى أنه كان ممارسة لعرافة مقنّعة. فبينما كان آخرون من معاصريه يقرؤون في خطوط اليد، وخطوط الجبهة، أو في القهوة[2]، فإن لافاتير كان يقرأ في الظلال.

هذا النهج نتيجة، لا تخلو من مفارقة، لعمل حول الأساطير أنجزته روح عصر الأنوار. الحدث الأساس الذي تم في العصر الذي بلور فيه لافاتير منهجه في تأويل النفوس البشرية انطلاقًا من المحيطات الجانبية للظلال، والذي يفسره بكيفية غير مباشرة، هو ما يمكن أن نطلق عليه «موت الشيطان»[3]. في تاريخ «علم الجن»، تسجل سنة 1776 تاريخًا مهمًا بسبب نشر مؤلف مجهول الاسم في برلين يحمل عنوان **في عدم وجود الشيطان** (*Über die Non-Existenz des Teufels*). المؤلف (الذي سيعرف فيما بعد وهو القسيس كريستيان فيلهيلم كندليبين Christian Wilhelm Kindleben [4]) يعرض فيه بوضوح لم يتقدم له نظير، رأيه الذي يقول بأن لا وجود للشيطان إلا في أدمغة اللاهوتيين وفي قلوب البشر الشياطين: «لا تبحث عن الشيطان خارجًا، لا تبحث عنه في الكتاب المقدس، إنه في قلبك»[5] الخطوة التي تمت هنا ذات أهمية: يدع الشيطان المكان للشر، وسيعتبر هذا الأخير مبدأ نفسيًّا فلسفيًّا يقيم في قلب البشر[6].

بهذا المعنى فإن ظِلّ لافاتير هو ظل أبدعه عصر الأنوار بالمعنى الحرفي للفعل أبدع في صيغته الفرنسية. ليس الظل بديلًا عن الشيطان، وإنما هو أثره المرئي على الجسد.

(1) G. Gessner, *Johann Kaspar Lavaters Lebensbeschreibung von seinem Tochtermann G. G.*, 3 vols (Winterthur, 1802–10); R. C. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe* (Munich, 1969–79), ii, pp. 213–34.

(2) على سبيل المثال:
C. A. Peuschel, Abhandlung der Physiognomie, Metoskopie und Chiromantie *(1769).*

(3) See H. D. Kittsteiner, 'Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen', in A. Schuller and W. von Rahden, eds, *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen* (Berlin, 1993), pp. 55–92.

(4) *Anon. [C. W. Kindleben],* Ueber die Non-Existenz des Teufels. Als Antwort auf die demüthige Bitte um Belehrung an die grossen Männer, welche an keinen Teufel glauben, *(Berlin, 1776), pp. 4 and 17ff*

(5) *C. W. Kindleben,* Der Teufelein des achtzehnten Jahrhunderts letzter Akt. *..(Leipzig, 1779), p.50*

(6) H. D. Kittsteiner, 'Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert', p. 73.

على ضوء هذه الأقوال، لننظر من جديد في «آلة استنساخ صور الظل» للافاتير (الشكل 61) من الممكن أن تكون المرأة التي اتخذت مكانها على هذا الكرسي مستعدة لأن تتخلى عن ذلك لو أنها علمت أن الرجل المختفي وراء الشاشة كان يتعاطى ممارسةً على حدود المشروعية. وبالفعل فهو يخوض في تثبيت صورة عن الروح، كخطوة أولى لمسار تأويلي. من المثير للانتباه أن نلاحظ كيف أن جهاز لافاتير يمزج بين أفكار مترتبة عن أسطورة بليني وبين تركة الآلة التقليدية لـ«علاج النفوس» في التراث المسيحي، وأعني الاعترافات (التي ألغتها البروتستانتية).

وبالفعل، فإن هذا المشهد يمكن أن يؤول، إجمالًا، باعتباره ترجمة الاعتراف إلى عبارات مرئية. إن التعبير اللفظي عن الحياة الباطنية (التي كانت معتادة في الاعتراف) قد أخلى المكان إلى إسقاط الباطن على الخارج بتوسط الظل. مُؤوّل سيماء الوجه ينظر إلى الصورة التي تُسلمه نفسها عبر شاشة الإسقاط، مثلما يصغي الكاهن إلى الصوت المجهول الذي يأتيه مصفى لا جسم له من وراء سياج. فعلى غرار الكاهن الذي يتلقى الاعتراف، فإن مؤول سيماء الوجه يتمكن من الغور في أسرار النفس، وهو يجد فيها، مثله، بالأحرى الإنسان الساقط بدل ذلك الذي خلق على «صورة الله». في هذا النوع من الطرق كان لافاتير يفكر عندما كان يحدد عالِم الفراسة باعتباره «متنبئًا مسيحيًا»:

«على مؤول سيماء الوجه أن يتصف بمزاج أولئك الحواريين والمسيحيين الأوائل الذين كانوا يمتلكون موهبة تعرف الأرواح وقراءة ما يجول بالنفوس من أفكار»[1].

أمر مهم هو أن لافاتير لا يقرأ مباشرة نفوس البشر، وإنما ظلالهم. الظل عنده هو الفضاء الخيالي حيث تكشف النفس عن طبيعتها المكرسة للخطيئة. لهذا السبب، يمكن أن يعتبر تأويل سيماء الوجه كممارسة تُساءَل من خلالها الروح-الظل وتُفحص. كما أنه يمكن أن يعتبر كفعل عشق، ولكن بشرط واحد: أن يُؤخذ بعين الاعتبار تشاؤم عميق يتعلق بالطبيعة البشرية، وهو تشاؤم لا ينتمي فحسب لفكر لافاتير، وإنما لفكر عصر الأنوار الذي يعد ديدرو Diderot زعيمه في هذا المضمار:

(1) J. C. Lavater, *Von der Physiognomik* (Leipzig, 1772), p. 79.

«لا وجود على سطح الكرة الأرضية كلها لإنسان واحد كامل البنية، وفي أتم الصحة. ليس النوع البشري إلا حزمة من الأفراد، يزداد زيفهم أو يقل، كما يزداد مرضهم أويقل»[1].

لا غرابة إذن إذا كان لافاتير قد أخضع للتحليل الذي يُؤوِّل سيماء الوجه حتى الصورة التي كانت تتمتع في ذلك الوقت بهالة من الكمال الذي لا ينتابه شك: إنها صورة أبولون دي بيلفيدير Apollon de Belvédère (الشكل 65) وهو يقوم بذلك عن دراية بالأمر، ما دام يقتبس أكثر العبارات حماسًا، كتلك التي خص بها يوهان فينكيلمان Johann Winckelmann هذا التمثال في مؤلفه **تاريخ الفن القديم** (1764):

«لاحظ، ذهنيًا، مملكة الجمال اللامادي، وحاول أن تصبح مبدع طبيعة سماوية، اسعَ لأن تملأ روحك جمالًا يرقى إلى ما فوق الطبيعة. ذلك أنه لا شيء هنا فان، ولا يتطلب الوسائل البشرية الفقيرة. لا وريد من الأوردة، ولا عصب من الأعصاب يسخن هذا الجسم أو يحركه. كلا، إنها روح سماوية، تدفقت مثل تيار هادئ، هي التي ملأت جنبات هذا الشكل بمجموعها»[2].

لا يصغي لافاتير، إلا جزئيًا، إلى نصيحة فينكيلمان. رسمه التوضيحي مزدوج. الرسم المحيطي الأول المملوء ببياض الورقة، يذكّر بطريقة كوزنس Cozens في الرسم التوضيحي لـ«الجمال البسيط» (الشكل 64). أما الثاني فإنه يختزل رأس أبولون إلى ظل محاط، وهذا أسلوب يحيد شيئًا ما عن سنة تتعلق بإله خالد. إذا كانت بداية تحليله إيجابية كما يبدو، فإن النتيجة تقارب الكارثة:

«رسمت رأس أبولون هذا مرتين انطلاقًا من الظل، ثم اختزلته وأظن أنني تمكنت من الإتيان بما يؤكد إحساس فينكيلمان. حقًّا، لا نكاد نرضى عن مجرد هذه الإحاطات البسيطة. حقًّا، لا يمكننا أن نقول شيئًا يتعلق

---

(1) D. Diderot, *Eléments de psychologie* (1778), ed. J. Mayer (Paris, 1964), p. 266. Regarding this issue, see B. M. Stafford, 'From "Brilliant Ideas" to "Fitful Thoughts": Conjecturing the Unseen in Late Eighteenth-century Art', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, xlviii (1985), pp. 329–63 (here p. 345).

(2) حول تلك المسألة:
W. Sauerländer, 'Überlegungen zu dem Thema Lavater und die Kunstgeschichte', *Idea*, vii (1988), pp. 15–30.

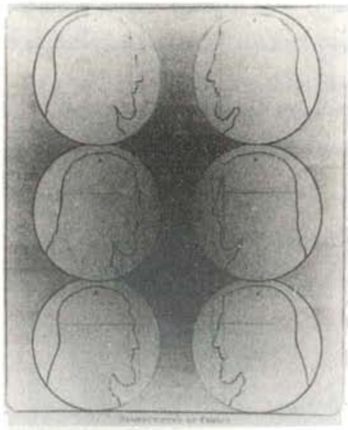
بها. إننا نتخوف، وما نقوله لا يطاق. في شأن هذه الكتلة الغامضة، يمكننا مع ذلك أن نوضح ما يلي:

تأثير الجليل يتجلى في الجبهة، وفي العلاقة بين الجبهة والوجه بأكمله، كما يتجلى في انحناءة الجبهة بالنسبة إلى الجزء الأسفل من الوجه، وفي امتداد الذقن في الرقبة.



الشكل 65

يوهان كاسبار لافاتير Johann Caspar Lavater، دراسة سيماء وجه أبولون دي بيلفيدير



الشكل 66

توماس هولوي Thomas Holloway عن ج.هـ فوسلي J. H. Füssli، الصور الظلية للمسيح، نقش من أجل يوهان كاسبار لافاتير:

Johann Caspar Lavater, Essays in Physiognomony, 1792, II, I, p. 212.

أعتقد أنه إذا كان محيط الأنف يشكل خطًا مستقيمًا، فإن هذه الصورة الجانبية من شأنها أن تولد أكبر مفعول من **القوة النبيلة، القوة الإلهية.** كل تجويف للأنف في محيط الصورة الجانبية هو دومًا علامة على شيء من الضعف»[1].

يتمخض عن هذه الملاحظة الأخيرة للافاتير انهيار بناء القيم الأخلاقية المؤسسة على القيم الجمالية كما حاول فينكلمان Wincklemann إقامته حول صورته المفضلة. كل شيء يدور حول أنف أبولون الذي **يكشف** الظلُّ عن ضعف شخصيته.

لكن، لنتأمل عن قرب طريقة لافاتير في مجملها. إنها تقوم على اختزالات تتشابك فيما بينها. فالتمثال يُختزل في الرأس، والرأس في الظل، وظل

(1) J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, i (Leipzig and Winterthur, 1775), (Lavater's underlining) p. 134 (translator's version).

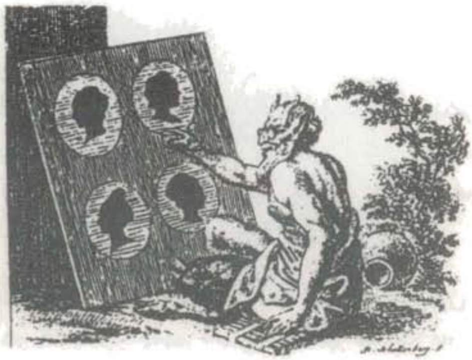
الرأس في خط الأنف. وهذا الخط الإشكالي يكشف عن جسد (هو جسد أبولون) باعتباره نموذج الكمال. انصب الجدال مباشرة على نص فينكيلمان وعلى توظيفه لمفهوم المحيط. وبالفعل، بالنسبة لمؤرخ الفن، فإن المحيط (die Umschreibung) **كان خطًا دالًا لأنه كان مملوءًا** (ergossen) بروح إلهية (himmlischer Geist). ولكن، إذا كانت الروح الإلهية عند فينكيلمان تتجلى في محيط الجسد (die Umschreibung der Figur)، فإنها، عند لافاتير الذي يستبعد الجسد من منظومته القيمية، تتجلى في محيط آخر، محيط الأنف الذي يأتي لينفي أي وجود فعلي لقوة إلهية (gött-Liche Stärke) أمكنها أن تعمل بوصفها مبدأ مكونًا لإله الأنوار هذا، الذي لم يعد إلا «ظلًّا».

الطريقة رمزية، ومن اللازم متابعة تأويلها. ليس أبولون مجرد إله بين الآلهة، وإنما هو إله النور. يقيم اختزال لافاتير مقابلة بين الظل والنور، واضعًا نصب عينيه معبد البانتيون Panthéon عند القدماء. ينبغي انتظار سنة بكاملها كي نحصل أخيرًا على المفتاح النهائي لمشكل لا يعمل «تحليل ظل» أبولون دي بيلفيدير إلا على ملامسته. وبالفعل، كان ينبغي انتظار الجزء الثاني من **الشذرات** (1776) لكي يعرض لافاتير نموذجه المكتمل لتأويل سيماء الوجه (الشكل 66). يكفي أن نلقي نظرة على هذه الرسوم التوضيحية التي يعرض (بشكل نمطي واضح) فيها ست صور جانبية للمسيح، كي نعثر بكل سهولة على خط الأنف الذي استنكر لافاتير غيابه عند أبولون دي بيلفيدير. تكفينا النظرة السريعة نفسها كي نتأكد أن خصوصية هذه الصور الست بالنسبة لبقية لوحات الكتاب، هي أنها تبين جميعُها (وهل كان للأمر أن يكون خلافًا لذلك؟) ما يمكن أن ننعته بالعبارة التي تنطوي على شيء من المفارقة: «إنها صور ظل لا ظل لها».

2. لا أحد على خلفية ذهبية

لنتخيل ماذا كان للشيطان (الذي ينبعث على شكل هجّاء، في إحدى المقالات القصيرة للجزء الثاني من **شذرات** لافاتير كما لو أنه يثبت لنا أنه لم يلق حتفه) أن يفكر فيه وهو يتأمل لوحة الصور الظلّية التي توجد أمامه (الشكل 67). ربما همس بكلمات لافاتير نفسه:

«ما أضعف صورة من صور شخص من لحم وعظم مثل مجرد صورته الظلية؟ ومع ذلك، فماذا يعوزها قوله؟ إننا هنا أمام قليل من الذهب، إلا أنه الذهب الأكثر نقاء!»[1].



الشكل 67

يوهان كاسبار لافاتير Johann Caspar Lavater، فراشة أمام لوحة صور ظلية، 1776، نقش.

هذه الكلمات -نواصل خيالاتنا- كان يمكنها أن تصدر أيضًا عن «رجل بلون رمادي» اشترى سنة 1814 ظِل بيتر شليمهل Peter Schlemihl (الشكل 68).

الحكاية معروفة. كان شليمهل فتى فقيرًا يبحث عن عمل، حلّ صدفة عند جماعة من أصحاب الملايين. لكنه لقي الاحتقار لفقره. بادره شخص غريب يلبس ثوبًا رماديًا يسلّي الجماعة بإخراجه أشياء غير متوقعة من جيبه. اقترح مقايضة قبلها شليمهل: يتخلى هذا عن ظله مقابل حقيبة سحرية تظل مملوءة ذهبًا مهما حصل. ها قد أصبح ثريًا للغاية، لكنه شقي شقاء لا نهائيًا لأن الجميع، عندما يرونه محرومًا من ظله، ينظرون إليه بحذر ورعب. حينئذ، يقترح عليه رجل اللون الرمادي مقايضة ثانية: سيترك له الحقيبة ويعيد إليه ظله، لكن على شليمهل أن يتخلى له عن روحه بعد الممات. سيقاوم الفتى هذا النزوع، ويطرد الشيطان ويلقي بالحقيبة السحرية في الهاوية. لقد أنقذ روحه، لكن من غير أن يسترجع ظله. ستمكنه الصدفة من أحذية يمكنه بفضلها أن يجول العالم بأكمله.

(1) انظر أعلاه، الهامش (1)، ص: 186.

سيعيش في عزلة مطلقة، وسيعمل ولعه بالنباتات على أن يعيد إليه الهدوء والسعادة اللذين كان قد فقدهما.

يطمئننا المؤلف أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso أننا أمام «حكاية عجائبية»، الأمر الذي لا يخامرنا فيه أدنى شك. وهو يضيف، بمناسبة الطبعة الفرنسية سنة 1839، «تمهيدًا متعالمًا حيث يمكن لذوي الفضول أن يتعلموا ماذا يعني الظل»:

«لا يمكن لجسم قاتم أن يُنار بجسم مضيء، والفضاء الذي لا ينفذ إليه النور والذي يوجد في الجهة غير المضاءة، هو ما ندعوه «ظلًا». وهكذا فالظل، بالمعنى الدقيق للكلمة، يمثل جسمًا يتوقف شكله في الوقت ذاته، على شكل الجسم المنير، وشكل الجسم القاتم، وعلى موقع الجسم القاتم بالنسبة للجسم المنير. ليس الظل الموجود على مستوٍ وضع خلف الجسم القاتم الذي يولده شيئًا آخر غير مقطع هذا المستوي في الجسم الذي يمثل الظل».



الشكل 68

غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank، **الرجل الرمادي يستولي على ظل بيتر شليمهل**، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso، حكاية بيتر شليميهل العجيبة، لندن، 1827، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

إن هذه النغمة العلمية الساذجة التي تطبع هذا التفسير ترمي إلى هدف معين، وهو هدف أخلاقي، يجد تحققه الفعلي عن طريق قفزة دلالية واضحة:

«يعلمنا علم المالية بما فيه الكفاية أهمية المال، أما علم الظل فهو، على العموم، لا يلقى اعترافًا. لقد طلب صديقي المتهور المال الذي كان يعرف قيمته، لكنه لم يفكر في الظل. والدرس الذي أدى ثمنه الغالي، يريده أن ينفعنا، لكن تجربته تصيح فينا: فكروا في الظل»[1].

مع هذا العتاب الذي يبعث على الاستغراب، والقابل للمناقشة من غير شك، والذي يقدمه المؤلف نفسه، تنفتح سلسلة التأويلات التي خضعت لها الحكاية المشهورة. عوض أن نتعرض لها[2]، أود أن أتوقف عند مسألة مبدئية، وأعني الطابع **التأويلي** لمقايضة الظل. التبادل الذي تبدأ الحكاية عنده، يتصف بنوع من المفارقة. فالظل هو مثال العلامة التي لا تمحي. إنه معاصر للموضوع الذي يستنسخه، مواقت له ولا ينفصل عنه. لكي يتم الاقتراح (أو لكي تتم المقايضة) ينبغي أن يتقبل المرء أن الظل «قابل للمقايضة»، وأن له قيمة تبادلية. وبالتالي أن بالإمكان تشيُّؤه. لحظة التبادل تلح بالضبط على هذا المظهر. ينشر المشتري الغامض تحت أنظار الشخوص (والقارئ) منظومة من الموضوعات تتطور تدريجيًا فيما يخص أبعادها وقيمتها: يخرج من جيبه نسيجًا حريريًا إنجليزيًا، ومنظرًا ممتدًا، وزربية، وخيمة مع أوتادها، ثم أخيرًا، خيولًا مسرجة... لكننا هنا فقط أمام مدخل يهيئ اللحظة الحاسمة، لحظة تشيؤ الظل. الظل له نفس صفات التنصيب الذي قام به رجل اللون الرمادي:

«في الفترة القصيرة التي كان لي الحظ أن أقضيها بالقرب منكم، تأملت مرارًا -اسمحوا لي يا سيدي بأن أقولها لكم- بإعجاب كبير الظل الجميل، الذي تسقطونه تحت الشمس، بنوع من الاحتقار النبيل، من غير أن تأبهوا لذلك، أي نعم، ذلك الظل الرائع الذي تحت قدمكم. اسمحوا لي بهذا الاقتراح المتهور من دون شك. فهل ستترددون في أن تتخلوا لي عن

(1) Adelbert von Chamisso, *Pierre Schlémihl* (Paris, 1822).

(2) يمكن مراجعة:
G. von Wilpert, Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs *(Stuttgart, 1978); D. Walach, ed.,* Adelbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Erläuterungen und Dokumente *(Stuttgart, 1987).*

هذا الظل؟»[1].

يسجل خطاب رجل اللون الرمادي الانتقال الذي بمقتضاه انتقل الظل من «لاشيء» إلى «شيء ما». وسنلاحظ من دون شك الطريقة المتدرجة التي سيصبح الظل بها حاملًا لقيمة تبادلية... الشخص الغريب لا يلفظ الكلمات القوية للمتاجرة (بيع/شراء) وإنما يكتفي بالحديث تلميحًا عن «التخلي» (überlassen). سيعمل شليمهل على أن يخطو الخطوة اللازمة، حتى ولو بدت في صيغة سؤال:

«ماذا عليّ فعله بهذا العرض الفريد الذي يريد أن يشتري مني ظلي؟»[2].

ما إن يطرح هذا السؤال، حتى يجد الظل نفسه مدمجًا في منظومة الأشياء التي يمكنها أن تدخل جيب رجل اللون الرمادي أو تخرج منه:

«في جيبي مختلف الأشياء التي يمكنها ألا تظهر للسيد من دون قيمة. بالنسبة لهذا الظل الذي لا يقدر بثمن، فإن أي سعر مرتفع سيبدو لي غير كاف»[3].

العمل الذي خضع له الظل عمل مزدوج: فمن جهة، تعرّض للتشيؤ (التقطه رجل اللون الرمادي من بين العشب الذي انبعث فيه، وطواه ثم أدخله في جيبه)، ومن جهة أخرى فقد أعطيت إياه قيمة لامتناهية تجسدت في الحقيبة التي لا ينضب معينها. من ثمة، غدا الظل متاعًا رمزيًّا. عند هذه النقطة يلتقي رأي رجل اللون الرمادي مع لافاتير. لا شك أن لقاءهما هو من المستوى الرمزي كذلك، وهذا ما يجعل من العبث البحث عن «تأثير» فعلي للافاتير على خاميسو. من المحتمل أن طرفهما تلتقي فقط في المستوى الرمزي. ذلك لأنه، سواء بالنسبة لرجل اللون الرمادي، أم لمؤول سيماء الوجه، فإن الظل منوط بقيمة لا تقدر في كونه بديلًا للروح. سواء بالنسبة لأحدهما أم للآخر، فإن الظل هو المكان الذي

(1) كل الاقتباسات من:
The Wonderful History of Peter Schlemihl (London, 1954).
بالنسبة للترجمة الفرنسية اعتمدنا ترجمة ا. لورتولاري A. Lortholary، الحكاية الغريبة لبيتر شليمهل، باريس، 1992.

(2) *Achim von Arnim*, Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel *(1813)*, Achims von Arnim Sämtliche Werke, *vi (Berlin, 1840), pp. 109-38.*

(3) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, p. 22: «Ich habe in meiner Tasche manches, was dem Herrn nicht ganz unwert scheinen möchte; für diesen unschätzbaren Schatten halt ich den höchsten Preis gering».

تتجلى فيه تحديدات الوجود وهويته. أن يبيع المرء ظله أمر يعادل، في هذه الحالة، فقدان الهوية، إنه الانتقال من «أحدهم» إلى «لا أحد» (يصبح «لا أحد» في حين أنه كان «أحدهم»/ إنه الانتقال من الكون إلى العدم، من الوجود إلى اللاوجود).

ربما يمكننا أن نفهم فهمًا أحسن فكر خاميسو إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كون نشر بيتر شليمهل Peter Schlemihl أعقب بعد مدة وجيزة انتهاء الدراما «أحدهم ولا أحد» (*Jemand und Niemand*)، حيث يقدم أشيم فون أرنيم Achim von Arnim صيغة مستحدثة لخرافة قديمة إنجليزية تروي مغامرات لا أحد (Nobody)[1]. يمكن للجزء الأول لرواية خاميسو أن يؤوّل بوصفه تلاعبًا لغويًا قائمًا على مجهودات الشخص الذي لا ظل له كي يتجاوز وضعه كلا أحد (Niemand)، ويصبح أحدهم (Jemand)[2].

لنحلل من هذه الزاوية أول إجراء قام به شليمهل بعد أن باع ظله، واستعاد عزلته داخل غرفة فندق:

«سحبت الحقيبة البائسة من صدري، وبنوع من الغضب الذي كان، مثل لهيب نيران، يتغذى من قوته الذاتية، أخذت منها الذهب، الذهب تلو الذهب، أكثر فأكثر، نثرته على الأرض، ومشيت عليه، جعلته يرن، ويغذي قلبي الفقير بلمعانه، أخذت أرمي المعدن فوق المعدن حتى اللحظة التي استلقيت فيها متعبًا فوق السرير، بعد تعب مضن، وكرجل سكران أغرقت يدي في الذهب واستلحفته. هكذا مر النهار ثم المساء، لم أفتح الباب، وجدني الليل مستلقيًا على ذهبي، وهنا جاء النوم ليصرعني»[3].

---

(1) Achim von Arnim, Jemand und Niemand. Ein Trauerspiel (1813) (=Achims von Arnim Sämtliche Werke, t. VI (Berlin, 1840), pp. 109-138.

(2) ما دام يبدو أن هذه القراءة لم تحظ عند الاختصاصيين في الأدب الألماني بالعناية اللازمة، ويمكنها أن تبعث على بعض النفور، أسمح لنفسي بأن ألاحظ أن للنظومة اللغوية الإنجليزية أساسية في نسيج بيتر شليمهل، اسم الخصم الأساس لبطلنا هو راسكال الذي يعني النذل.

(3) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, p. 25: «Ich zog den unglücklichen Säckel aus meiner Brust hervor, und mit einer Art Wut, die wie eine flackernde Feuresbrunst sich in mir durch sich selbst mehrte, zog ich Gold daraus, und Gold, und Gold, und immer Gold, und streute es auf den Estrich und schritt darüber hin und liess es klirren und warf, mein armes Herz an dem Glanze, an dem Klange weinend, immer des Metalles mehr zu dem Metalle, bis ich ermüdet selbst auf das reiche Lager sank und schwelgend darin wühlte, mich darüber wältzte. So verging der Tag, der Abend; ich schloss meine Tür nicht auf, die Nacht fand mich lie- gend auf dem Golde... »

يحصل هذا المشهد القوي في العزلة التامة، إلا أنه، في الحقيقة، ينطوي على العديد من الجهات الفاعلة: النفس، الظل، الأنا، الذهب. إذا كان شليمهل قد سحب الحقيبة «من صدره» كي يلقي بالمال أرضًا، فإن فعله ذو دلالة مزدوجة. فمن جهة هو يدل على تبخيس حاد للقيمة الجوهرية للمال مسلطًا الضوء على قيمته باعتباره بديلًا. الأرض هي المكان الذي كان ينبغي أن يوجد فيه الظل المستلب. إلا أن الذهب يظل ذهبًا حتى ولو ألقي به أرضا، والجسد الذي يغلفه، كما لو أنه يريد ترك بصماته عليه، هو، في غياب الظل، جسد «لا أحد».

3. حكاية بيتر شليمهل من خلال بعض رسومه التوضيحية

رأى معظم المعلقين، بحق، في رواية رجل فقد ظله، حكاية فقدان رمزي للتحديدات. من بين التأويلات العديدة التي حظي بها النص، أقترح أن أتعرض لتلك التي تهمه أكثر من غيرها مباشرة: أقصد الرسوم التوضيحية الأولى للرواية[1]. عند القيام بذلك، سأنطلق من الفرضية التي ترى أن الرسوم التوضيحية لنص هي، ضمنيًا، تأويل له، الأمر الذي يتخذ في حالة **بيتر شليمهل** -وهو نص يتحدث عن فقدان تحديد في شكل ضياع صورة- أهمية خاصة. الاختيار الذي اخترته يتعلق بالدرجة الأولى بنقوش غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank -الذي يقدره خاميسو أكبر تقدير- التي أنجزت من أجل الطبعة الأولى للرواية المصاحبة بالرسوم (لندن، 1827). سأعمل على مقارنتها، كلما أمكن ذلك، مع محاولتين للرسم التوضيحي ظهرتا لاحقًا: محاولة أدولف شرودتر Adolf Schrödter من أجل الطبعة الأولى للأعمال الكاملة لخاميسو (لايبزغ، 1836)، والمحاولة الموقعة من طرف أدولف منزل Adolf Menzel (نورومبرغ، 1839). داخل هذا الاختيار، قمت بآخر يتعلق بأربعة مشاهد-مفاتيح للرواية.

لنبدأ بالحدث الذي كان وراء حبكة الرواية: مقايضة الظل. (الشكل 68) يدير لنا بيتر شليمهل ظهره. يحمل في يده اليمنى حقيبة فورتونا بينما الرجل ذو اللون الرمادي يحوز الظل الذي اشتراه. يُدخل غورغ كرويكشانك

---

(1) نقطة انطلاق تحليلاتنا هي أطروحة ليمان:
R. Lehmann, Der Mann ohne Schatten in Wort und Bild. Illustrationen zu Chamissos «Peter Schlemihl» im 19. und 20. Jahrhundert (Francfort s. l. Main, 1995).
إلا أننا لم نتمكن من أن نسايرها في جميع استخلاصاتها.

في نقشه فكرتين جديدتين. الأولى تتعلق بالتشابه الشكلي بين الشيطان والظل. في المستوى الأمامي للنقش، ومحاذاةً للأرض، فإن الزخرفة المشكلة بالصورة الظلية للشيطان، وظله هو، وظل شليمهل، خط متواصل ينغلق على نفسه. ظل بطلنا وظل الرجل الرمادي يبدوان كأنهما داخلان في حوار صامت. النقطة الأخيرة لاتصال الظل بشليمهل على وشك الانفصام بفعل اليد الماهرة للشيطان. البعد عن النص واضح ودال:

«مددت له يدي باستعجال: «إذن، تمت الموافقة، سلّم لي الحقيبة، وإليك الظل». ضرب على يدي تأكيدًا، وانحنى أمامي، وتحت أنظاري، وبمهارة عجيبة، فصل ظلي عن عشب الأرض برفق، من الرأس حتى القدمين، وتناوله، فطواه ثم وضعه في جيبه»[1].

يمكن للمرء أن يتساءل بحق لماذا فضل كرويكشانك Cruikshank أن يبتعد عن النص، ويقدّم الشيطان وهو يتناول الظل وقد أخذه من القدمين وليس من الرأس كما كان عليه أن يفعل. يغدو السؤال أكثر إلحاحًا إذا انتبهنا أن شرودتر Schrödter، عقدًا من السنين فيما بعد، سيعود إلى صيغة أكثر وفاء للنص (الشكل 69) بإظهاره الشيطان وهو يلف الظل انطلاقًا من رأسه تحت الأنظار المتعجبة لصاحبه. أما منزل Menzel (الشكل 70) فهو يقوم بنوع من التوفيق: تناولُ الظِل يتمّ تحت أنظار شليمهل (كما في النص وكما عند شرودتر) لكن انطلاقًا من القدمين، كما هو الأمر عند كويكشانك. بل إنه يذهب أبعد من هذا، ما دام الشيطان هنا يأخذ بيديه قدمي الظل.

(1) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, p. 23: «Ich hielt ihm schnell die Hand hin: 'Topp! der Handel gilt; für den Beutel haben Sie meinen Schatten.' Er schlug ein, kniete dann ungesäumt vor mir nieder, und mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinem Füssen, leise von dem Grase lösen, auf- heben, zusammenrollen und falten und zuletzt einstecken».



الشكل 69

أدولف شرودتر Adolf Schrödter، الرجل الرمادي يستولي على ظل بيتر شليمهل، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو، Adelbert von Chamisso **حكاية بيتر شليمهل العجيبة**، لايبتزك، 1836، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.



الشكل 70

أدولف منزل Adolf Menzel، **الرجل الرمادي يستولي على ظل بيتر شليمهل**، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso، حكاية بيتر شليميهل العجيبة، نورامبورغ، 1839، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

تجد المسافة بين الرسم التوضيحي الأول والمشهد-المفتاح الأول للرواية مبررها في أن نقش كرويكشانك كان يهدف إلى أن يمثل فقدان الظل على أنه فقدان لـ «مبدأ الواقع». والحال أن مبدأ الواقع يتعلق بجسم البطل، بثقله واتصاله بالأرض. ما دامت «نقطة الوصل» بين الظل وصاحبه توجد على مستوى القدمين، فإنه يعتبر أن أيّ عملية انفصال ينبغي أن تبدأ من هناك. يتعلق الأمر أخيرًا بالتفكير نفسه الذي قاد، فيما بعد، ويندي Wendy في بيتر بان *Peter Pan* لـ ج. م. باري J. M. Barrie (1902-1911) إلى أن يضفي «شيئًا من الواقع» على الشاب بأن ربط ظله بقدميه. (الشكل 71).

إذا نظرنا الآن إلى المشهد-المفتاح الثاني للرواية، حيث يظهر الشيطان مستعدًا لأن يُرجع الظل إلى البطل مقابل روحه (الشكل 72)، فإننا نلاحظ

أن شليمهل ممثّل في حالة شبه رفع، بينما الشيطان واقف على الأرض راسخ القدمين، لكونه يتوفر، بصفة استثنائية، على ظلين -كما يشير النص إلى ذلك- يتخذ هذان الظلان في نقش كرويكشانك قيمة فاعلَين مستقلين. ظِلّ المستوى الأمامي، الذي هو ظِل الشيطان كما هو واضح، يعيد حركة الإغراء، وهو يعرض على بطلنا البريء ميثاق استبدال روحه. أما الظل الثاني فهو شبح خيطيّ الشكل، لا يتوفر على أيّ سمة شخصية. لكن، من المؤكد أنه ظِل شليمهل ما دام يظهر أنه يتعرف على سيده، وأنه يعبّر عن رغبته في أن يعود إليه. من المثير للاهتمام أن نرى كيف أن واضع الرسوم التوضيحية قد وظف معارف حدسية لعلم نفس الصورة والإدراك (نظرية الغشتالت) كي ينقل رسالته إلى القارئ/المشاهد. نرى، على سبيل المثال أن حركة الظلال تولّد على الأرض نوعًا من مستطيل له قطر كبير. هذا المستطيل، على الرغم من ذلك، لا ينغلق على نفسه. إنه يظل مفتوحًا، لكون الميثاق قد فشل. هذا المشهد الذي أولاه كرويكشانك كامل العناية، لا يحظى إلا بالتفاتة ضعيفة من طرف الرسامين الآخرين. فعند شرودتر لا وجود لتمثيل لهذا المشهد، أما مِنزَل فلا يضيف إليه أيّ جديد. في المقابل، هناك حلقة يبدو أنها سمحت لهؤلاء الرسامين الثلاثة بأن يبرزوا اختلافهم البنيوي. يتعلق الأمر بحلقة اللحاق بالظل:

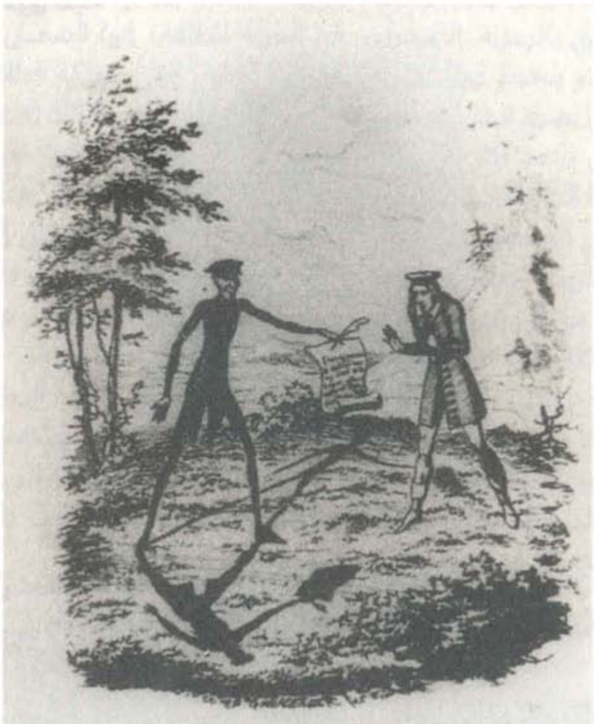
«في الصباح، وجدت نفسي (...) في سهل رملي مشمس، كنت جالسًا على أنقاض صخور، تحت أشعة الشمس، لأنني الآن أحب التمتع برؤيتها التي حرمت منها لمدة طويلة. كنت، في صمت، أغذي قلبي بيأسها. وبغتة جعلتني ضجة طفيفة أرتجّ. ألقيت نظرة بالقرب مني وأنا أهمّ بالفرار، لم أرَ أحدًا، ومع ذلك، عنّ لي، على الرمال التي غطتها أشعة الشمس، ظِل بشَري ينزلق أمامي، بدا كما لو أنه، وهو يسير لوحده، قد ضيّع صاحبه. حينئذ استيقظَت في رغبة شديدة. وقلت في نفسي: أيها الظل، أتبحث عن صاحبك؟ سأدلك على مكانه. انحنيت كي أنقض عليه: راودتني فكرة أنني إن كنت سعيدًا كي أمشي من غير أثره، بحيث يأتي حتى يتعلّق بقدميّ، فإنه سيظَلّ مرتبطًا بهما، ومع مرور الوقت، سيعتادني.



الشكل 71

Walt Disney, Peter Pan

على إثر الحركة التي قمت بها، هرب الظل أمامي، فاضطررت أن أبدأ بمطاردة الهارب الخفيف: وحدها فكرة الخروج من هذه الوضعية المرعبة التي كنت فيها تمكّنت من أن تسلّحني بالقوة الكافية. كان الظل يهرب نحو غابة ما زالت بعيدة، لا شك أنني كنت سأفقده في ظلمتها. تفهمته، وارتاب قلبي فزع مفاجئ، فأذكى رغبتي ودفعني إلى مزيد من الجري -كنت أسرع أكثر منه، فاقتربت منه شيئًا فشيئًا، كان عليّ أن ألتحق به.



الشكل 72

غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank، **الرجل الرمادي يعرض على بيتر شليمهل ظله مقابل روحه**، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso، حكاية بيتر شليمهل العجيبة، لندن، 1827، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

فجأة، توقف الظل وتوجّه نحوي. ارتميت بكل قواي، كما ينقض الليث على فريسته، كي أتمكن منه، إلا أنني، على غير ما هو متوقع، اصطدمت بجسم مقاوم. تلقيت بعد ذلك في الجانبين، دون أن أرى أي شيء، أقوى الضربات التي ربما لم يسبق لأي إنسان أن أحس بها. دفعني الخوف إلى أن أمد ذراعي وأقبض بإحكام على ما يمتد أمامي غير مرئي. في عجلتي هذه، وقعت على الأرض بينما سقط من تحتي رجل كنت أشده في عناق كان قد

ظهر لي لأول مرة»[1].



الشكل 73

غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank، ملاحقة الظل، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso، حكاية بيتر شليمهل العجيبة، لندن، 1827، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

(1) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, pp. 5152-«Ich befand mich (...) auf einer sandigen Ebene, welche die Sonne beschien, und sass auf Felsentrümmern in ihrem Strahl; denn ich liebte jetzt, ihren lang entbehrten Anblick zu geniessen. Ich nährte still mein Herz mit seiner Verzweiflung. Da schreckte mich ein eises Geräusch auf; ich warf, zur Flucht bereit, den Blick um mich her, ich sah niemand: aber es kam auf dem sonnigen Sande an mir vorbei geglitten ein Menschenschatten, dem mei- nigen nicht unähnlich, welcher, allein daherwandelnd, von seinem Herrn abkekommen zu sein schien. Da erwachte in mir ein mächtiger Trieb: Schatten, dacht' ich, suchst du deinen Herrn? der will ich sein. Und ich sprang hinzu, mich seiner zu bemächtigen: ich dachte nämlich, dass, wenn es mir glückte, in seine Spur zu tratten, so, dass er mir an die Fusse käme, er wohl daran hängenbleiben würde und sich mit der Zeit an mich gewöhnen. Der Schatten, auf meine Bewegung, nahm vor mir die Flucht, und ich musste auf den leichten Flüchtling eine angestrengte Jagd beginnen, zu der mich allein der Gedanke, mich aus der furchtbaren Lage, in der ich war, zu retten, mit hinreichenden Kräften ausrüsten konnte. Er floh einem freilich noch entfernten Walde zu, in dessen Schatten ich ihn notwendig hätte ver- lieren müssen; - ich sah's, ein Schreck durchzuckte mir das Herz, fachte meine Begierde an, beflügte meinen Lauf - ich gewann sichtbarlich auf den Schatten, ich kam ihm nach und nach näher, ich musste ihn erreichen. Nun hielt er plötzlich an und kehrte sich nach mir um. Wie der Löwe auf seine Beute, so schoss ich mit einem gewaltigen Sprunge hinzu, um ihn in Besitz zu nehmen - und traf unerwartet und hart auf körperlichen Widerstand. Es wurden mir unsichtbar die unerhörtesten Rippenstösse erteilt, die wohl je ein Mensch gefühlt hat. Die Wirkung des Schreckens war in mir, die Arme krampfhaft zuzuschlagen und fest zu drücken, was ungesehen vor mir stand. Ich stürzte in der schnellen Handlung vorwärts gestreckt auf dem Boden; rückwärts aber unter mir ein Mensch, den ich umfasst hielt und der jetzt erst sichtbar erschien».

الفضاء الذي يدور فيه هذا المشهد، المقسّم بين الصحراء والغابة، هو فضاء غني بالرمزية. الصحراء، هي العزلة المطلقة، إنها الشمس الكاملة التي ترسم محيط الظل مثل سراب. أما الغابة، فهي مملكة الظلام حيث يمكن أن يضيع الظل ومعه البطل. مرة أخرى، إن كرويكشانك (الشكل 73) هو الذي يبتعد أكثر عن النص. يخترع لحظة دراماتيكية يكون فيها الظل مستعدًا لأن يقتحم الحدود بين هذين الفضاءين المتناقضين. بينما توجد الغابة في الحكاية عند الأفق، فإن الظل، في النقش، قد وصل إليها على وجه التقريب. خطوة واحدة، وسيتمكن من تجاوز حدود العدم. لقد تمكن النقّاش من أن يستغل أتم الاستغلال الوسائل التقنية لفنّه. وهو يتصور المشهد كله دائرًا حول الجاذبية المغناطيسية للمهمة الكبرى التي يبدو أنها تريد ابتلاع الظل بقوة قاسية. وهو يزيد من حدة التوتر لكون البطل اقترب هو كذلك من هدفه. مجرد خطوة، على ما يبدو، وسيكون بإمكانه أن يعيد الوصل بين قدميه وقدمي الظل. الظل، تلك العلامة الطويلة السوداء التي تخترق الصورة قطريًا، هو على وشك أن يُلحَق به، وفي الوقت ذاته، على وشك الضياع في السواد الموحّد الذي لا تمايز بين أجزائه.



الشكل 74

أدولف منزل Adolf Menzel، ملاحقة الظل، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso، حكاية بيتر شليمهل العجيبة، نورامبورغ، 1839، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.



الشكل 75

أدولف شرودتر Adolf Schrödter،، الصراع مع الظل، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو، Adelbert von Chamisso **حكاية بيتر شليمهل العجيبة،** لايبتزك، 1836، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

كل هذا التوتر شديد الكثافة، سرعان ما ينخفض عند منزل (الشكل 74) الذي اختار التقيد المطلق بالنص. فهو يكبّر المسافات ويؤكد، أكثر مما يفعل كرويكشانك، على آخرية الظل بالنسبة للرجل الذي يجري. في الرسم التوضيحي الأول (الشكل 73) يمكن للقارئ أن يخامره الشك فيما يخص انتماء الظل، حتى ولو أن بإمكانه، لو أمعن النظر، أن يتبيّن أن حركات المطارِد وحركات الفريسة لا يتوافقان مطلقًا، وبالتالي فإن الظل ليس ظل شليمهل. عند منزل (الشكل 74)، كل الشكوك تتبدد، والطابع المستحيل للسباق هو الذي يبرز.

ينتهج نقش شرودتر (الشكل 75) طريقًا ثالثة. وهو يقوم باختيار واضح داخل الحدث، راسمًا فقط المرحلة الأخيرة، مرحلة الصراع مع الظل. من المثير للاهتمام أن نسجل أن النقّاش، وهو يعطي للإطار قيمته الواضحة كفاصل، يركز انتباهه على مقطع معزول. وهو لا ينسى مع ذلك تحديد الفضاءات ووضع الغابة في موقع الشاشة نسبة إلى اللحظة الممثلة. باستعمال تفاصيل تبدو عديمة الدلالة في الظاهر، فإنه يؤكد، هو كذلك، على آخرية الظل: أقدام المتسابقين لا يلمس بعضها بعضًا، وظل العصا

الساقطة يبرز حقيقة كون شليمهل لا ظل له.

ما من شك في أن شرودتر، هو من بين الرسامين التوضيحين لخاميسو، أكثرهم قدرة على التركيب. ليس لكونه يركز صوره على نقطة الحد الأقصى للصراع، وإنما أيضًا لكونه لم ينجز إلا أربعة نقوش، وذلك الذي أتينا على تحليله هو الثالث. في النقش الرابع سيبين الحلقة التي يرمي فيها شليمهل الحقيبة السحرية في الهاوية (الشكل 77). وهكذا فإن النقّاش يضع باكرًا نهاية «للحكاية العجيبة» مبيّنًا عدم اهتمامه بالجزء الثاني من الرواية. النقاشان الآخران، كرويكشانك (وبالأخص) منزل سيستمران من جانبهما في إنجاز الرسوم التوضيحية للنص بصور متعددة، مبرزين بذلك وحدة النص.

أقترح التوقف عند الطريقة التي رسم بها كرويكشانك (الشكل 76) وشرودتر (الشكل 77) مشهد الحقيبة الملقاة في الهاوية، أحدهما اعتبرها مشهدًا أخيرًا، والآخر حلقة وسطى.



الشكل 76

غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank، بيتر شليمهل يلقي الحقيبة في الهاوية، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو، Adelbert von Chamisso بيتر شليمهل، لندن، 1827، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

يركز شرودتر (الشكل77)، كعادته، مجال رؤيته على الشخوص. نرى شليمهل، بعد أن رفض للمرة الأخيرة الصفقة التي اقترحها الشيطان، وهو يتخلص من حقيبته. المنطقة الرمادية، في الزاوية السفلى يسارًا، المخططة بخطوط سريعة، تمثل الهاوية التي يصفها النص بتفصيل:

«كنا نجلس في أحد الأيام أمام كهف اعتاد الأجانب المارون عبر الجبال أن يزوروه. فكنا نسمع فيه خوار أصوات تحت أرضية صاعدة من أعماق سحيقة، ولم يكن أي قعر يوقف الحجر الذي كنا نلقيه فيه من سقطته الصاخبة»[1].



الشكل 77

أدولف شرودتر Adolf Schrödter، بيتر شليمهل يلقي الحقيبة في الهاوية، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو، Adelbert von Chamisso **حكاية بيتر شليمهل العجيبة**، لايبتزك، 1836، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

(1) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, p. 64: «Wir sassen einst vor einer Hölle, welche die Fremden, die das Gebirg bereisen, zu besuchen pflegen. Man hört dort das Gebrause unterirdischer Ströme aus ungemessener Tiefe heraufschallen, und kein Grund scheint den Stein, den man hineinwirft, in seinem hallenden Fall aufzuhalten».

مثل الصحراء أو الغابة، الهاوية فضاء رمزي، كرّس له الرومانسيون عبادة حقيقية. شرودتر يمثله دون إصرار، بالكاد يوحي به، وهو يفضل أن يدعه خارج نطاق الصورة المصغرة عنه. اللحظة المختارة ليست هي النقطة الأخيرة الحقيقية للحدث، الذي يظل هو كذلك خارج الإطار:

«استولى عليّ الرعب، وأنا ألقي بسرعة في الهاوية الحقيبة التي ترن، توجهت نحو الرجل الرمادي بهذه الكلمات الأخيرة: «أتوسل إليك، وأستحلفك بالله، يا أيها الكائن المرعب، ابتعد من هنا، ولا تعد للظهور أمام عيني!» وقف مقطبًا واختفى على الفور خلف الكتل الصخرية التي كانت تحيط بهذا المكان المقفر»[1].

الحلقة الأخيرة كما يذكرها النص، هي حلقة اختفاء مزدوج: اختفاء الحقيبة/اختفاء الشيطان. من البدهي أنه ليس في وسع الصورة أن تمثل الغياب إلا بصعوبة، وهذا ما جعل شرودتر يختار حلًا أكثر بساطة من الناحية السردية: وهو أن يتحدث عن فراق. بنى شكله على القطر الذي ينطلق من الأسفل يسارًا، ليصعد نحو اليمين. تمثل الهاوية إحدى النهايتين، ورأس الشيطان النهاية الأخرى. وسط الصفحة توجد الحقيبة، وهي تظهر عند اللحظة التي ستلقى فيها في الهاوية. في الأسفل نحو اليمين يظهر الطيف الذي يجره الشيطان وراءه وهو يرمز إلى الفقدان النهائي للظل.

لا يركز نقش كرويكشانك (الشكل 76) على الفراق أكثر مما يلح على الصراع. فبينما يشكل جسد شليمهل وجسد الشيطان عند شرودتر مماسين يستبعد أحدهما الآخر، فإن الفضاء بين الشخصين كما يتصوره كرويكشانك مخطط بخطوط مذبذبة تترجم بلغة الأشكال عنف الحوار. فعلى غرار الرسم التوضيحي لـ **ملاحقة الظل** (الشكل 73)، فإن النقّاش يبدي نوعًا من الميل نحو الألوان السوداء الأكثر عمقًا. في الحالة الأولى يمثل الأسود العدم الذي كان يذكر بالظل، بينما هنا (الشكل 76) فيتعلق الأمر بالعدم الذي على وشك أن ينتهي عنده المال. هذه البقعة السوداء الواسعة لا تكتفي بأن تنفتح على قدمي شليمهل (كما قد يوحي بذلك النص)،

(1) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, p. 6667-: «Ich entsetzte mich, und schnell den klingenden Säckel in den Abgrund wer- fend, sprach ich zu ihm die letzten Worte: 'So beschwör ich dich im Namen Gottes, Entsetzlicher! hebe dich von dannen und lasse dich nie wieder vor meinen Augen blicken!' Er erhub sich finster und verschwand sogleich hinter den Felsenmassen, die den wildbewachsenen Ort begrentzen».

وإنما تحيط به من جهات ثلاث، موحية على هذا النحو أن الشخص ذاته معلق بين أفقين: أفق الهاوية على اليمين، وأفق الطيف يسارًا.



الشكل 78

غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank، بيتر شليمهل يحلق فوق البحار، نقش من أجل أديلبير Adelbert von Chamisso بيتير شليمهل، لندن، 1827، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

يحترس كرويكشانك من أن يوحي بأن الحكاية التي يمثلها تنتهي عند جنبات الهاوية. وهو يصر على أن يبين لنا أن شليمهل، في هذا المشهد الحاسم يفقد الظل والمال، لكنه يحفظ روحه. وهذا هو السبب الذي يجعله يرسم في صورتين مصغرتين (الشكلان 78 و79) تتمة حكاية الرجل الذي فَقَد ظله، مبينًا إياه خفيفًا لا وزن له، محلقًا فوق البحار، وواثبًا من قمة إلى أخرى بفضل حذاءيه العجيبين. الرسم التوضيحي الأخير قويّ الدلالة بفضل بنيته الرمزية والشكلية. شليمهل في القطب الشمالي (كانت الحكاية قد ابتدأت كما نذكر، في النوردستراس *Nordstrasse* قرب النوردتور *Nordtor*) وهو يواصل من غير أيّ اكتراث، سفره حول العالم. خفة طيرانه يشار إليها بقمة جبل جليدي يعين قطرًا كبيرًا صاعدًا متخطيًا حدود الصورة (وهذا أمر نادر عند كرويكشانك). ولا شك أن الأمر يتعلق

بنهاية تختلف انفتاحًا عن نهاية شرودتر (الشكل 77)!



الشكل 79

غورغ كرويكشانك Georg Cruikshank، بيتر شليمهل في القطب الشمالي، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو، Adelbert von Chamisso بيتير شليمهل، لندن، 1827، فرايبورغ.

أما منزل فيذهب أبعد من ذلك بكثير، ويتبين أنه هو الذي أدرك بشكل أعمق فحوى رسالة هذه «الحكاية العجيبة». صورته المصغرة الأخيرة (الشكل 80) تبين شليمهل في كهف التيبابيد Thébaïdeحيث وجد ملجأه الأخير:

«عندما كنت أبصر في مصر الأهرامَ والمعابدَ القديمة باندهاش، تبيّنت في الصحراء، غير بعيد عن طيبة Thèbes ذات المائة باب، الكهوف التي كان يقطنها قديمًا النساك المسيحيون. تلك كانت إشراقة بالنسبة لي: فقلت في نفسي، هنا مأواي»(1).

(1) A. von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, pp.7172-: «Wie ich durch Ägypten die alten Pyramiden und Tempel angaffte, erblickte ich in der Wüste, unfern des hunderttorigen Theben, die höhlen, wo christ- liche Einsiedler sonst wohnten. Es stand plötzlich fest und klar in mir: hier ist dein Haus».



الشكل 80

أدولف مِنزل Adolf Menzel، بيتر شليمهل في كهفه في تيبايد، نقش من أجل أديلبيرت فون خاميسو Adelbert von Chamisso، حكاية بيتر شليمهل العجيبة، نورامبورغ، 1839، فرايبورغ، لقاء حول تاريخ الفن.

عندما أنجز مِنزَل الرسم التوضيحي لكهف النسّاك، ظهر شديد التركيز على روح رواية خاميسو. قام بعودة إلى قاع الأرض، الذي يتعرض له النص نفسه، إلا أن الرسامين الآخرين كانوا قد أبدوا نحوه نوعًا من الحرج. وبالفعل، فإن شرودتر ترك شليمهل بالقرب من الهاوية (الشكل 77) بينما تركه كرويكشانك مُحلّقًا فوق القطب الشمالي (الشكل 79). الكهف **فوق** الجبل، الكهف **في** الجبل، إنه يزاوج بين الارتفاع والعمق، بين الذروة والهاوية. نرى فيه البطل-السارد في وضع حزين، وهو يفكر في حياته ويكتب حكايته. العمق الأسود، البديل الرمزي للظل الذي يكتب عنه الناسك كتابه (والذي يقرؤه القارئ) ويحكي عن فقدانه، يحوّل الكهف إلى جهاز للرؤية المقلوبة. الكهف هو الفضاء الذي يتم فيه تصغير التاريخ. الصورة المصغرة هي صورة تعكس ذاتها. إنها تدعو إلى إعادة التفكير في الرواية التي -**على** القارئ الآن أن يدرك ذلك- لا ينفك شليمهل يبحث عن نفسه عبرها، راويًا لنفسه، كـ «أنا سارد» بصيغة المتكلم. لمن لم يدرك مغزى هذه الرسالة، يقدم له مِنزَل عنها مساعدة أخيرة على شكل صورة مصغرة رمزية تقع في الصفحة البيضاء الأخيرة. الثعبان الذي يعض ذيله هو شعار العود الأبدي

الذي يسمح للفراشة بأن تطير، رمزًا **للنفس** الخالدة.

***

أن نعيد التفكير في حكاية الرجل الذي لا ظل له، هو أن نترك الطريق مفتوحة على حركة الصور، وأن نبعث الاستيهامات، ونعطي النسخ الخائنة وجودًا فعليًا مجسدًا. تلك هي على وجه التقريب المقاربة التي انسقنا إليها طوال هذا الفصل، وهي مقاربة لا تخلو من شطط، إلا أن لها ما يبررها من الناحية التأويلية. فهي لا تخلو من شطط لكونها تثق ثقة مفرطة في الصور، وتعطي مصداقية لهوامش النص، وللأشكال التي تولدها الكتابة. وهي أيضًا لا تخلو من شطط -وفي مستوى آخر- بسبب التمفصل الذي اقترحته، في فصل واحد ووحيد، بين منظومتي بحث تركز الأولى (منظومة لافاتير) على الآثار التي خلّفها وجهٌ على شاشة الإسقاط، بينما تركز الثانية (منظومة خاميسو وبطله) على استعادة الوجود بعد الفقدان القاسي لأي إسقاط. إذا كانت مقاربتنا، رغم هذه الاختلافات، تدعي مشروعيتها، فبالإحالة إلى السؤال الأساس الذي طبع نقطة تحول الحداثة. هذا السؤال -ما الإنسان؟ /Was ist der Mensch الذي صاغه كانط Kant [1] سنة 1797 في منظور الحداثة الناشئة، يختلف عن جميع الأسئلة التي تظهر أنها تشبهه، والتي طرحت على مرّ القرون، من حيث إنه يفتح الطريق لأنثربولوجيا واعية بطابع تمثيل كل تحديد. لا عجب إذن أن نجيب من الآن فصاعدًا على السؤال الكبير المتعلق بالإنسان اعتمادًا على صوره وتمثلاته ونسخه المضاعفة.

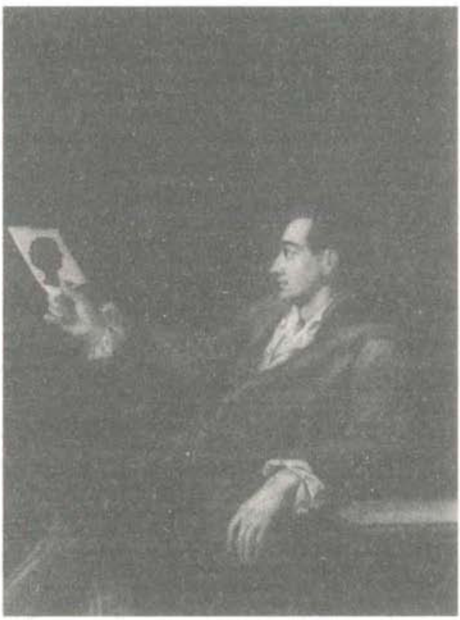
لا يسائل لافاتير مباشرة وجه شبيهه، وإنما الخطوط العريضة لمحيطه. وشليمهل لا يسأل نفسه مباشرة ولا أفعاله، وإنما تمثلها. وهكذا فاستفسار النسخ السيمولاكرية يتخذ خاصية المقاربة الأولية. من الآن فصاعدًا ستحتل أساطير الأصول -والرسوم والمعرفة- مركز الصدارة في كل تساؤل أنثروبولوجي. الأمثلة التي أوردناها في هذا الفصل -لافاتير، خاميسو- ليست إلا حالات قصوى داخل ضجيج وسواسي لا ينقطع. مجموع الإجابات الممكنة متسع والحلول تتراكم بشكل درامي. فهذا غوته Goethe، حتى نذكر واحدًا من عمالقة منعرج القرن، ينهمك،

(1) I. Kant, Logik (= Werke, t. VIII) (Berlin, 1923) p. 343

انظر كذلك:

م.فوكو M. Foucault ، **الكلمات والأشياء**، حفريات العلوم الإنسانية، باريس، 1966، ص352.

من خلال الصورة الجانبية التي أنجزها يوهان إيهرانفريد شومان Johann Ehrenfried Schumann (1778، الشكل 81) ينهمك في التمرين على فهم البقعة السوداء لصورة ظلية للافاتير. «إنسان كامل» هو نفسه (يمكن للمشاهد أن يقتنع بذلك بأن يخوض بدوره في قراءة صورته الجانبية، أو في تأمل يده الجميلة)، غوته قارئ لسيماء الوجه في وضع مستريح، يتأمل الإنسان وقد اختزل إلى بقعة سوداء، بيده ورقة تبعد عنه بمسافة هي نتيجة إحساس بوجود فجوة عميقة بين «الأنا» و«الآخر»، أكثر منها علامةً على خلل في الرؤية.



الشكل 81

يوهان إيرنفريد شومان Johann Erenfried Schumann، غوته يدرس صورة ظلية، 1778، زيت على قماش، فرانكفورت، س.ا.م متحف غوته.



الشكل 82

غويا Diogène، ديوجين، 1814-1823، حبر صيني، 20.5/14 ألبوم س. ف. 31، مدريد، متحف برادو.

أما ديوجين غويا Goya فقد ذهب، من ناحية أخرى (الشكل 82)، إلى البحث المستحيل عن الإنسان المسلح بمصباح في واضحة النهار. إنه ينحني في جميع الجهات أملًا في أن يلتقي به، إلا أنه لا يفلح إلا في العثور على سواد انعكاسه هو نفسه. في تشاؤم الكتابة التي يرفقها غويا برسمه («لن تعثر عليه»/no lo encontraras) بكاء عصر بكامله. إن الحلول التاريخي للنفس[1]، الذي لمسناه سواء عند لافاتير أم خاميسو، والذي كان غوته وغويا على معرفة به هما كذلك، لا يصل إلى حل عملي. ان هذا الحل، أكثر منه جوابًا نهائيًا على السؤال المتعلق بالإنسان، فهو خدعة، ونهاية وهمية للتساؤل المتواصل للتمثلات، ذلك أن النفس، ليست بدورها إلا تمثلًا إضافيًا: إنها فراشة، ظل.

(1) حسب تعبير ج.بودريار J. Baudrillard، التبادل الرمزي والموت، باريس، 1976، ص216 وما يليها.

الفصل السادس:

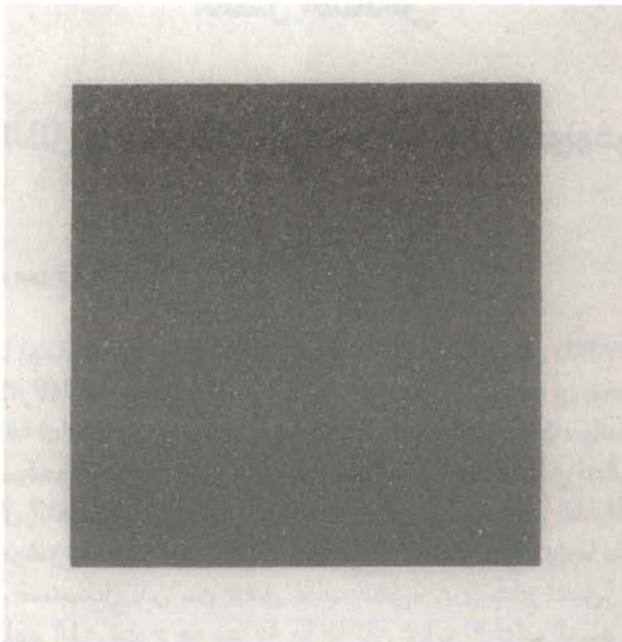
في الظل واستنساخه في عصر التصوير الفوتوغرافي

1. مربع أسود

إنها لمهمة عسيرة أن نعلق على **المربع الأسود** لماليفيتش Malévitch! وهي أكثر المقاربات التأويلية عسرًا، لأن مرمى صاحبه كان هو أن ينجز لوحة «لا علاقة لها بالمنطق»، مما لا يعني بالضبط صورة لا معنى لها، وإنما صورة تتخذ موقعها أبعد من المعنى، وفيما وراءه. الحلّ الوحيد الذي يتبقّى لمؤوِّل الأشكال الثقافية هو التعليق غير المباشر الذي لا يخلو من مفارقات: لن يكون موضوع تساؤلنا هو **المربع الأسود** (1915 الشكل 83)، وإنما بُعده عن المنطق. سنتساءل إذن عن معنى غياب المعنى، عن تجاوز المعنى. السؤال الأول المهم الذي يُطرح هو معرفة ما إذا كان غياب (الغياب النسبي) المعنى (الشكل) يجد تفسيره في عملية اختزال أم في مقاربة تشكيل ينفي ذاته. بعبارة أوضح: هل **المربع الأسود** شكل **مستمد** من شكل اللوحة، وحدود القماش، ومن تعريتهما؟ أم إنه من القبليات التي ليست لها علاقة كبيرة بالشكل وحامله؟ هل الموضوع الرمزي المسمى «لوحة» هو الذي يولّد، انطلاقًا من داخله، «المربع الأسود»؟ أم أن بقايا التشكيل هذه (مربع أسود) تأتي من خارج كي تلصق بالقماش الأبيض، في محاولة تشكيل يائسة؟

بإمكاننا أن نجيب عن هذه الأسئلة من خلال النظر في سياق نشأة هذا العمل. نعلم أنه تمّ عرض **المربع الأسود** سنة 1915 في سان بيترسبورغ St. Petersbourg في إطار **المعرض الأخير للّوحات المستقبلية**. كان إذن، على الرغم من كل شيء، «لوحة» كان ماليفيتش أظهرها سنة 1915، إلا أنها لوحة في حدود الوجود. ذلك لأن خداعات العنوان الذي كان المعرض يقدم نفسه تحته كانت «تعوّم» لفظ «الأخير» إلى حدّ أننا نجد صعوبة في إثبات مرجعه (لن نكون على حق في القيام بذلك): المعرض الأخير؟ المعرض الأخير للّوحات؟ المعرض الأخير للّوحات المستقبلية؟[1]

(1) السؤال وضعه إيف ألان بوا:
Yve-Alain Bois, 'Malévich, le carré, le degré zéro', *Macula*, i (1976), pp. 28–49 (here p. 49).



الشكل 83

كازيمير ماليفيتش Kazimir Malévich، مربع أسود، 1915(؟)، زيت على قماش، 79/79، موسكو، متحف تريتياكوف

من بين ردود الفعل الأولى، كان ذلك الذي حاول تأويل عمل ماليفيتش بوصفه ظاهرة معقولة فقط داخل جدل يخترق تاريخ الفن بأكمله:

«هناك، كانت قوةٌ تُعارض كل ما سبق أن فهمناه من خلال كلمات «لوحة»، «رسم»، «فن». كان مبدعُها يرمي إلى اختزال جميع الأشكال، اختزال الرسوم كلها وردها إلى الصفر»[1].

لم يقف ماليفيتش أبدًا لا مناصرًا لهذه القراءة، ولا ضدها. التأكيد الوحيد هو غير مباشر، وهو يوجد في **بيان التفوقية** في مكان يذهب فيه

(1) El Lissitzky, 'New Russian Art: A Lecture', in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky* (London, 1969), p. 333.

الرسام حتى إسقاط مبدأ الاختزال على شخصه هو:

«تحولت إلى درجة الشكل صفر، فأنقذت نفسي من زوبعة خزعبلات الفن الأكاديمي»[1].

إلا أن فكرة اللوحة-المضادة لا تظهر في هذا المقطع الذي يُستهدف فيه التمثُّلُ الكلاسيكي وليس حاملَه. علاوة على ذلك، فإن المؤلف قد ألحّ في مناسبات عدة، على أن أصول **المربع الأسود** ينبغي البحث عنها في الديكورات التي أنجزها سنة 1913 من أجل الأوبرا المستقبلية **«انتصار على الشمس»**. كانت هذه الدراما القيامية تعرض مشهد الصراع بين النور والظلمات، داعية إلى الانتصار المفجع للّيل[2]. في رسالة مؤرخة سنة 1915، يصف ماليفيتش ستار الفصل الأول:

«إنه يمثل مربعًا أسود، جنين كل الإمكانات الذي يولّد في تطوره قوى رهيبة... وهو يدل في الأوبرا على بداية النصر»[3].

كان هدف هذه الرسالة لماليفيتش شيئًا هامشيًا نوعًا ما بالنسبة إلينا، هو التنبؤ بتاريخ **مربعه الأسود** (أو على الأقل بفكرته الأولى) سنة 1913. ومع ذلك، فهي تشكل شهادة قيّمة جدًّا لما يترتب عنها من نتائج غير مباشرة. أولاها تمثُل، إذا صدّقنا ما يقوله ماليفيتش، في أن الفكرة الأولى للمربع الأسود كانت تتعلق بستار. والحال أن الستار ليس «تمثيلًا» وإنما ما يحجب التمثيل، أو، عندما يُرفع، ما يجعله ممكنًا.

(1) K. Malevich, *Manifesto of Suprematism* (St Petersburg, 1915), Malevich's underlining. See also F. Ph. Ingold, 'Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič', in G. Boehm, ed., *Was ist ein Bild?* (Munich, 1994), pp. 367-410.

(2) راجعت هذا النص في الصيغة الألمانية الموجودة في الجدول التقديمي للمعرض:
Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Berlin, 1983), pp. 53-73 .

انظر كذلك:
Ch. Douglas, Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia (Ann Arbor), 1980, pp. 35 -47; W. Sherwin Simmons, Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 19071915- (New York/Londres, 1981). J.A. Isaak, The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts (Ann Arbor, 1986), pp. 7585 et H. Günther, 'Die Erstaufführung der futuristischen Oper «Sieg über die Sonne»', Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LIII (1992), pp. 189 -207.

(3) Lettre citée par J. Kowtun, 'Sieg über die Sonne». Materialien' dans le catalogue Sieg über die Sonne, p. 49.

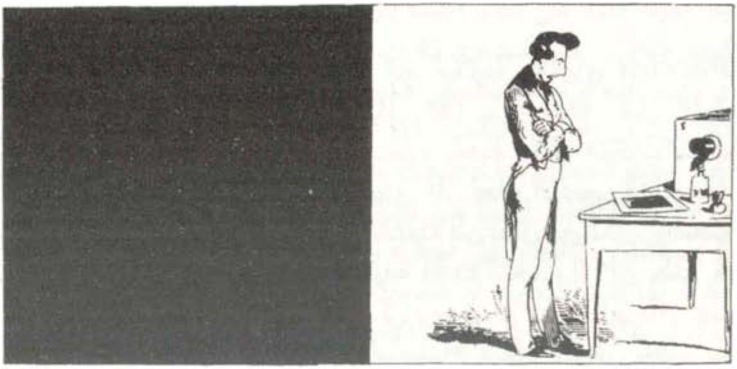
عندما يربط ماليفيتش ميلاد المربع الأسود بمشروع الستار هذا، فإنه يعترف ضمنيًا بطابعه المضاد للتمثيل. هذه اللوحة (مثل الستار) «جنينُ إمكانات لا متناهية». قوتها في صمتها، في غموضها. إنها «تستر» التمثيل، لكنها أيضًا صورته اللامحدَّدة: صورة الإمكانات اللامتناهية للتمثيل. نعلم أن هناك -هذا ما يقوله ماليفيتش- في هذه «القوة الرهيبة» حصيلة جميع صور الكون التي تنتظر أن تُنقَل من صيغتها السالبة. الإفراط في المحاكاة تقتل المحاكاة.

لن نستغرب كون الأشكال المباشرة الأولى **للمربع الأسود** لماليفيتش توجد في التعليقات المكتوبة على هامش معجزة التصوير الفوتوغرافي كما نقلها إلينا القرن التاسع عشر (الشكل 84). لنتأمل هذا الرسم الكاريكاتوري لشام Cham (1839) بقليل من الانتباه[1]. فما يقدمه، هو، من دون شك، وجهة النظر الساخرة والحذرة لرسام تكوّن في جو روح أكاديمية حول التقنية الجديدة لاستنساخ الواقع. يتحدث شام، بواسطة أدوات الرسم الكاريكاتوري، عن خداعات المحاكاة الظافرة بأن يكشف لنا عما وراءها: فقر الصورة الراجع إلى التسجيل الموحد غير المتمايز للإحساس البصري. ما يثير مزيدًا من الإعجاب في هذا الخطاب هو أن شَام خطرت له الفكرة الخارجة عن المألوف أن يعرض علينا حكاية هذه المغامرة مقيمًا انفصالًا بين أيقونة وسرد. في المستطيل الأول لصورته المصغرة، يعرض على الفور إلغاء المحاكاة على شكل أيقونة سوداء، صورة-درجة صفر تُشكّل شاشةً للتمثيل. أما المستطيل الثاني فيبين حكاية نشأة هذه الصورة بإبراز الكارثة التقنية. يتأمل المشغِّل، عاجزًا، الصورة الفوتوغرافية المحجّبة التي ترقد على طاولة المصوِّر الفوتوغرافي بين الكاميرا وزجاجة المثبِّت. حتى وإن لم تكن **الصورة الفوتوغرافية المحجبة** في ذاتها غيابًا تامًا، وإنما كسوف صورة، فإننا نفهم أن لدينا أمام أنظارنا الخراب النهائي للتمثل، وهو خراب لا يمكن لأي تقنية أن ترمّم بناءه. الصورة قائمة هنا، إلا أنها مختفية، «محجّبة»، مغيّبة إلى الأبد بستارة من الظل لا يمكن لأيّ كان أن يرفعها.

(1) Je dois cet exemple à P. Garlach, 'Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst', in: H. Holländer/Chr. W. Thomsen (éds.), Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion. Aspekte und Perspektive (Cologne, 1986), pp. 157 -190.

من أجل نصوص أخرى مقاربة، انظر:

D. Riout, *La Peinture Monochrome. Histoire et archéologie d'un genre* (Nîmes, 1996), pp. 167-245.



الشكل 84

أميدي دي نووي شام Cham (Amédée de Noë) ، صور توضيحية من أجل حكاية السيد جوبار، باريس

لا شك أنه ينبغي التمييز بين خطاب الكاريكاتور وخطاب الرسام التفوقي. يمكننا أن نعتبر أن هاجس شام أمر عرضي، لكن له دلالته فقط من حيث إنه يمثّل حكاية كارثة مصغرة للمحاكاة. إن له قيمة ممهدة فقط من حيث إن ماليفيتش، سواء في ستارة **انتصار على الشمس**، وفيما بعد في **مربع أسود**، يضخم الجدلية المتضمنة في هذا الخطاب اللعوب عن طريق إبراز كارثة (بمعنى خلخلة) حقيقية للتمثيل الغربي. إن ماليفيتش، في إصراره على تمثيل **المربع الأسود** كترجمة في شكل لوحة لحجاب التمثيل (لستارة **انتصار على الشمس**) يعرض درجة صفر الأشكال كنتيجة لانطباع أقصى، كمفعولٍ لنهايةٍ تطبعها كتابة/الصورة photo/graphique.

وعلى رغم ذلك، فإن تجربة ماليفيتش ليست إلا تجليًا خاصًا، ربما الأنقى في عدميته، لخطاب استعاده التفكير الفني للعقد الثاني من قرننا. أقترح أن أعرض لظواهر أخرى تنتمي للعائلة نفسها، وتطبع تلك اللحظة القوية لتاريخ التمثل الغربي حيث يتحد الظل، الذي تناط به وضعية اللاشكل، مع التمثيل.

2. بداية العالم

لنأخذ مثالًا الصورة الفوتوغرافية التي أنجزها برانكوزي Brancusi لمنحوتته المعنونة **بداية العالم** (الشكل 85) سنة 1921. قبل القيام بتحليلها، ربما ينبغي أن نذكّر، باختصار، بقصة علائق النحات بتقنية الاستنساخ الميكانيكي[1]. نعلم أن برانكوزي كان يعتبر التصوير الفوتوغرافي نوعًا من «النسخة المضاعفة» لمنحوتاته القابلة لأن تنقل عبر المكان. وظيفتها هي أن **تظهر** العمل، وتلك مهمة دقيقة قادت النحّات إلى أن يطلع هو نفسه على الأسرار التقنية للاستنساخ كي يصبح هو «من يُظهرها». نعلم أن برانكوزي قد تصور الفوتوغرافية كاستنساخ شكلي حقيقي يلعب دور التعليق. فضلًا عن ذلك، بإمكاننا القول إن الصورة الفوتوغرافية عنده هي **التعليق** بامتياز، وعليها أن تكون بديلًا لكل خطاب نقدي:

«ما جدوى النقد؟ (...) لماذا الكتابة؟ لماذا لا نكتفي بإظهار الصور الفوتوغرافية؟»[2]

لنقرأ هذه الشهادة محاولين تجاوز الكليشيهات (نفور الفنان من النقد). يصبح من الواضح أن التصوير الفوتوغرافي عند برانكوزي هو خطاب، أو على الأصح، ميتا-خطاب، اعتبارًا بأن الصور الفوتوغرافية للأعمال التي يبرزها كانت من تصويره هو. ترك لنا مان ري Man Ray، الذي مرّنه على هذا الميدان، شهادة ثمينة ينبغي اقتباسها بحذافيرها:

«ذهبت لزيارة برانكوزي لكي ألتقط له صورة أضيفها إلى مجموعتي. قطّب حاجبيه عندما خضت في هذا الموضوع، قائلًا إنه لا يحب أن تُلتقط له صور (...) ثم أظهر لي تجربة كان ستيغليتز Stieglitz أرسلها له حين أقيم معرض لبرانكوزي في نيويورك. كانت تمثل إحدى منحوتاته من الرخام. كانت الإضاءة متقنة تمام الإتقان. قال لي إن الصورة كانت جميلة للغاية، إلا أنها لم تكن تُمثل عمله، وإنه هو الوحيد القادر على تصوير ذلك العمل. ثم طلب مني إن كنت أريد أن أساعده على أن يقتني المعدات اللازمة،

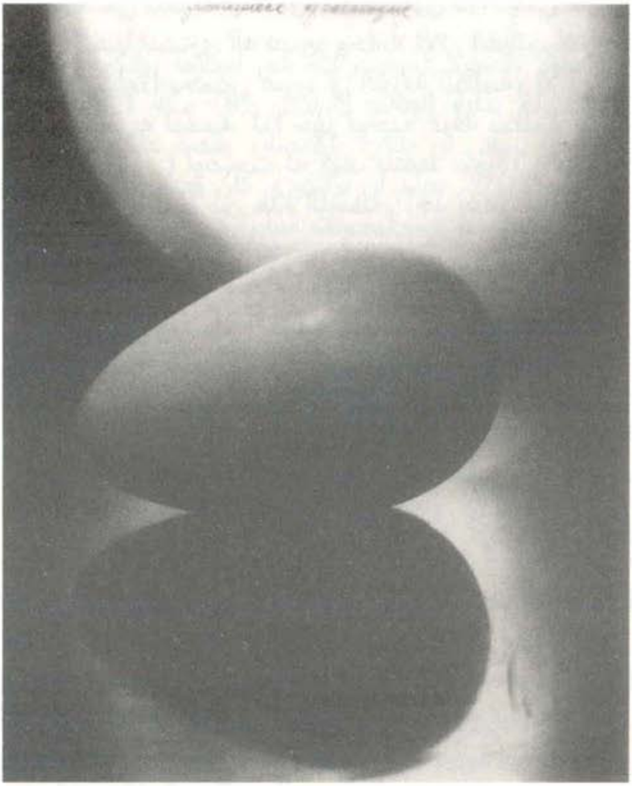
(1) الدراسات الأكثر حداثة تعود إلى: ف. تيجا باك Fr. Teja Bach، «التصوير الفوتوغرافي لبرانكوزي»، في: *Constantin Brancusi,, 1876-1957* (Paris, 1995), pp. 312-20, E. A. Brown, *Constantin Brancusi photographe* (Paris, 1995), and A.-Fr. Penders, *Brancusi, la photographie* (Brussels, 1995). For the 'Beginning of the World' and Malevich's Suprematism see F. Teja Bach, *Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form* (Cologne, 1987), p. 192.

(2) R. Payne, 'Constantin Brancusi', *World Review* (October 1949), p. 63.

وأن أمرّنه قليلًا على ذلك. أجبته بأن ذلك سيكون من دواعي سروري، وفي اليوم الموالي، ذهبنا لنشتري آلة تصوير وحاملًا ثلاثي القوائم. اقترحت عليه أن يضم إليه مساعدًا يحمض صوره في الغرفة المظلمة، إلا أن هذا أيضًا كان يريد أن يقوم به لنفسه. لذا جهّز لوحده غرفة مظلمة في ركن من زوايا ورشة العمل (...) أوضحت له كيف يلتقط صورة، وكيف يحمضها في الغرفة المظلمة. ابتداءً من هذه اللحظة، أخذ يعمل لوحده، من غير أن يستشيرني. أطلعني على تجاربه بعد مرور قليل من الوقت. كانت صوره عائمة إما شديدة البروز أو ضعيفته، كما أنها كانت مخدوشة وملطخة. فقال لي هكذا ينبغي استنساخ أعماله. ربما كان على حق -كان أحد طيوره الذهبية قد التقطت له صورة تحت أشعة الشمس المسلطة عليه إلى حد أن نوعًا من الفجر كان يصدر عنها كان يعطي للعمل طابعًا متفجرًا»[1].

على ضوء هذه المقدمات (التي لا تحتاج إلى تعليق، نظرًا لوضوحها) يمكننا أن ندرس عن كثب الخطاب الفوتوغرافي لبرانكوزي حول **بداية العالم** (الشكل 85). التمثال، وهو عبارة عن بيضة ضخمة من الرخام، راقدة على سطح أملس مُضاء بحزمة نور صادر من أعلى اليسار. الخلفية، وراء التمثال، تعكس منبع الضوء على شكل نصف دائرة يحتل الجزء العلوي للصورة بأكمله. أما البيضة، فنصفها في الضياء، والنصف الآخر في الظل. الجزء السفلي للصورة يشغله في مجموعه انعكاس فاتم تمامًا. سيتعذر علينا الجزم فيما إذا كانت هذه البيضة الثانية إسقاطًا لظل أم أنها انعكاس مرآتي لشكل التمثال. والأرجح أنها هما معًا في الوقت ذاته، مما يذكّر بشيء من الالتباس الأفلاطوني القديم فيما يتعلق بدرجات حقيقة الانعكاسات.

(1) Man Ray, *Self Portrait* (New York, 1979), p. 208.

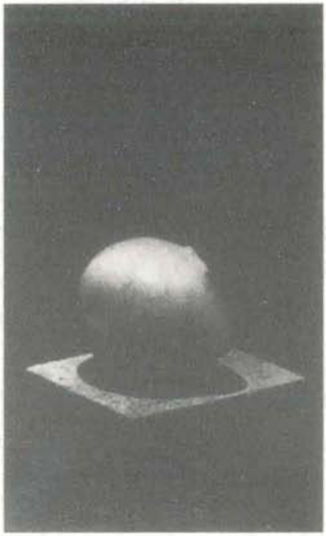


الشكل 85

كونستانتان برانكوزي Constantin Brancusi، **بداية العالم**، نحو 1920، صورة فوتوغرافية، 29.9/23.8

يكشف التمثال، وبالأخص إخراجه في الصورة الفوتوغرافية، الروح التأملية عند برانكوزي، وميله إلى تفكير ميتافيزيقي يقرّبه من بعض معاصريه ومن بينهم ماليفيتش. على خلاف هذا الأخير، فإن برانكوزي، الذي هو أقل انشغالًا بالقيامة وأكثر إيجابية، لا يسيطر عليه فكر النهاية، وإنما يشغله فكر البداية، وهو يشير إلى ذلك بوضوح في عنوان عمله، وهو يتصور تمثيله كإخراج مسرحي لميتافيزيقا النشأة والتكوّن حيث يتولد الشكل الرمزي للبداية بمعجزة -البيضة- عن الصراع بين الظل والضياء.

إلا أن هذا الصراع، الذي يتفوق في إبرازه بفعل التوزيع شبه الهندسي للواضح-الغامض الذي يُعتبر القوة الحقيقية التي «تولد» حجم التمثال، يتواصل خطوة أبعد مما كان يمكن أن يكون ضروريًا. إنها وظيفة الاستنساخ المضاعف بفعل الانعكاس هي التي تعطي لهذا الخطاب الفوتوغرافي علامته المميزة، وتؤدي، في الوقت ذاته، إلى مساءلة التمثيل.



الشكل 86

برانكوزي، بروميتيوس 1911 ،Constantin Brancusi

يتجلى هذا الحل في صور فوتوغرافية أخرى لبرانكوزي، ولكن بكيفية أقل التباسًا. تلك حال الصورة التي تمثل **بروميتيوس** (1911. الشكل 86). هنا السينوغرافيا أكثر بساطة: الشكل الرئيس لرأس الجبار-الصانع يستند إلى قاعدة مربعة. وهو يتلقى الضياء من أعلى ويُسقط بقعة كبيرة سوداء على القاعدة. كل هذا يتم على خلفية سوداء لا تُخترق. الشكل الرمزي للجبار، حارس النور المسروق من الآلهة وسجين الظلمات، يُعبَّر عنه بوسائل شكلية بسيطة بساطة لا عيب فيها. وعلى العكس من ذلك، ففي الصورة الفوتوغرافية التي تمثل بداية العالم (الشكل 85)، اختفت

القاعدة، والشكل الأولي للبيضة يُقدّم لنا كما لو كان عائمًا في فضاء غير محدد. وظله (أو انعكاسه الذاتي) هو، قياسًا على الإسقاط الواضح لبروميتيوس، حضور في غير مكان. هذا الشكل الأسود ليس في نهاية الأمر، لا انعكاسًا مرآتيًا، ولا هو ظل. وهو ليس إسقاط حجم وإنما صورة سلبية للحجم، إنه عدمها وموديلها في الوقت ذاته. وهو القاعدة السلبية التي سيتحرر منها الشكل.

لا أعتقد أنني على غير صواب إن أنا أكدت أنه في تعليق برانكوزي، ليست البيضة هي التي تولّد الظل، وإنما، على العكس من ذلك، الظلّ، تلك البقعة السوداء التي لا جسم لها، هو الذي يتحقق فعليًا في عالم الوجود على شكل بيضة. نحن أمام نوع من الأفلاطونية المقلوبة، الظل يلعب دور النموذج، وبيضة الرخام دور الموضوع[1]. لا ينبغي أن ننسى أن هذه العملية تتم بحذافيرها في غرفة مظلمة أراد برانكوزي إقامتها في ركن من ورشة عمله. ما من شك أنه فعلٌ رمزي، عن طريقه يُتصوَّر نقل التمثال إلى صورة كفعل ثان، رغم أنه يسهم في عملية خلق الأشكال. ليست الصورة الفوتوغرافية مجرد تحديد مجال بصري، وإنما هي استنساخ نموذجي للعمل، إنها الشكل الذي يظهر فيه العمل وهو يستنسخ في لانهائية استجاباته الممكنة.

يمكن للمرء أن يتساءل بحقّ، كيف أمكن لخطاب بهذه الرهافة أن يكون ممكنًا، وأن يصدر عن أحد «الهواة» بحسب وصف مان ري متحدثًا عن برانكوزي. يمكننا أن نشك بأن النحات لم يكتف بأن يأخذ عن معلمه الأول العناصر التقنية الأولية لفن التصوير الفوتوغرافي، وإنما اكتسب بعض حيله وخداعاته. حتى ولو كان مان ري لم يزعم ذلك أبدًا، فإن طريقة الاستنساخ بواسطة إسقاط الظل، التي تتّخذ أهمية قصوى في **بداية العالم**، تعود إليه. منذ 18/1917 كان قد أنجز صورة فوتوغرافية شهيرة (الشكل 87)، انطلاقًا من خلاّط بيض وظله الملقى، أطلق عليها إنسان (Man). عندما وصفها في وقت لاحق أكد الفنان أنه في هذه الحالة «للظل

(1) مقتبس من:
Nietzsche's *The Gay Science*, trans. W. Kaufmann (New York, 1974), pp. 273–4. The 'Platonic reversal' was one of Nietzsche's expressions (and metaphysical projects).
«قلب الأفلاطونية» عبارة (ومشروع ميتافيزيقي) لنيتشه. بالنسبة للقلب كانبثاق للنسخ المتمردة، انظر:
G. Deleuze, *Logique du sens* (Paris, 1969), pp. 292–307.
فيما يتعلق بالعلاقة برانكوزي- أفلاطون، انظر:
C.-R. Velescu, *Brâncusi initiatul* (Bucharest, 1993).

الأهمية ذاتها التي للشيء الحقيقي»[1]. في المظهر المجاني لفعل التصوير الفوتوغرافي والصورة التي تتولد عنه، يتضح أن تجربة مان ري أساسية لإقامة خطاب الاستنساخ المضاعف الذي يقدم لنا برانكوزي أحسن تطور ممكن له، حتى وإن لم يكن هو الوحيد الذي قام بذلك.



الشكل 87

مان ري Man Ray، **إنسان**، 1918، **صورة فوتوغرافية**، باريس، المتحف الوطني للفن المعاصر، مركز ج. بومبيدو

يستعيد مان ري بدوره، في تأملاته الفوتوغرافية، إيحاءات جاءته من دوشان Duchamp الذي كان قد اخترع، سنوات فيما قبل، العمل الجاهز ready-made في عملية تمرد ضد الهالة التي كان التقليد قد أعطاها للعمل الفني معتبرًا إياه عملًا «فريدًا لا يتكرر». هكذا فقد انتزع دوشان من جهة، الموضوع (عجلة دراجة، مبولة، حامل زجاجات، الخ.) من السلسلة الصناعية التي كان يشكل جزءًا منها، ومن جهة أخرى، كان يحيد به عن

(1) M. Foresta u. a., *Perpetual Motif: The Art of Man Ray* (New York, 1988), p. 77.

وظيفته مانحًا إياه شبه ميزة الموضوع الفريد وشبه شكل موضوع المغرض. لكن إذا كان «الشيء الذي عُثر عليه» لدوشان يقدّم نفسه قصدًا كظاهرة يطبعها الالتباس، بانتمائه في الوقت ذاته لعالم الأشياء وعالم الصور، فإن الصورة الفوتوغرافية لموضوع ما (خلاّط البيض في هذه الحالة) كما يتصورها مان ري هي نتيجة تعليق فينومينولوجي جديد، من شأنه أن يؤسس الصورة بكامل حقوقها. إن الترميم الذي يقترحه المصوّر الفوتوغرافي ليس محاكاتيًا وإنما ترميم رمزي ما دام الواقع لا ينعكس فيه، وإنما ينسحب تاركًا التوالد اللانهائي يعمل عمله كميزة وحيدة: الخيوط المتكررة تشكل الموضوع، والموضوع يشكل نسخته الظلية، والصورة تستنسخ الكل، فاتحة بذلك السلسلة اللانهائية لكل الاستنساخات الممكنة.

ترجع أصالة برانكوزي إلى كونه عرف كيف يترجم طريقة مان ري إلى رؤية تكمن خلف عملية الخلق. يمكن للشيء المنحوت أن يُعتبر في أقصى حد «موضوعًا عثر عليه» فريدًا من نوعه، شيئًا تولّد عن نزوة طبيعية (**lusus naturae**)، شكلًا أساسيًا خالقُه هو الصدفة ذاتها. هذا أحد الأسباب التي تفسر ما ظل لغزًا، في عيون كثير من المعلقين، وفي هذه الحالة التي نحن بصددها، أي الإعجاب الكبير لدوشان ببراكوزي، باعتبار أن التقاءهما هو التقاء طرفين متضادين وقد تماسّا.

من خلال الإخراج الفوتوغرافي للشكل الأساس يروي برانكوزي «بداية العالم» في شكل دراما ثنائية، في شكل «خلخلة» (**kata-strophê**) للظل في موضوعه. على هذا النحو يترجم برانكوزي الاستنساخ المضاعف لمان ري إلى شيء أكثر سموًا وأكثر مخاطرة: ليس للظل «الأهمية ذاتها التي للشيء»، بل إنه يتفوّق عليه ويتخطاه، من حيث إنه ينصب نفسه نموذجًا. خلافًا لمعاصره ماليفيتش، يقوم برانكوزي بهذا الانقلاب بمعنى إيجابي. عند ماليفيتش كان المربع الأسود يلغي سطح التشكيل (اللوحة، الرسمة)، أما عند برانكوزي، فإن البيضة السوداء، بيضة الظل، تولّد الشكل الممثّل (الحجم، التمثال).

3. أنت..ني

طريق ثالثة هي طريق دوشان Duchamp. في لوحته الأخيرة أنت..ني' *Tu m* (1918، الشكل 88) يطرح، بطريقة خاصة، مسألة حدود اللوحة. لنتذكر أنه منذ بضع سنوات كان دوشان قد تخلى عن هذه الوسيلة التقليدية للتعبير التي استبدل بها «أشياءه التي عثر عليها» من جهة، ومن جهة أخرى، خاض تجربة تتخطى التصوير وتتمثل في **الزجاج الكبير**. هذه العودة سنة 1918 ستتم بنوع من الامتعاض، وفقط تلبيةً للضغوط الملحة لراعيته الأمريكية كاترين درير Katherine Dreier.

إن الشكل المبالغ في الاتساع لـ «اللوحة الأخيرة»، أمر خارج المعهود، إلا أنه يجد مبرره في كون الراعية كانت بحاجة إلى عمل محدد الأبعاد كي تملأ الفراغ الذي تركته رفوف مكتبها على الجدار. عندما استجاب دوشان لهذه العبودية الشنيعة، فإنه بدا كما لو رضخ للمرة الأخيرة لأصعب إكراهات طلبات العمل الفني. ومع ذلك فهو يستغل الفرصة كي يجعل منها -كما يعترف هو نفسه- إعادة نظر في أعماله السابقة جميعها[1]. نتعرف في ذلك على ظل الثلاثة أعمال-الجاهزة ready-mades: عجلة الدراجة، حامل القبعات، وبينهما، مفتاح الزجاجات. هذا الأخير ممثلًا بالإسقاط مُبهمِ الشكل لظله وحده كما لو كان «عملًا جاهزًا بحق»[2]. سلسلة لامحدودة من أشكال المعيَّن متراصة فوق بعضها ضمن منظورية متزايدة تخترق فضاء اللوحة انطلاقًا من ظلّ حاملِ القبعات، عابرة العجلة (ظلها؟) ترسو في الأخير عند الزاوية العليا اليسرى للّوحة. ذيل فأر (عمل جاهز «حقيقي» وفريد) زُرع في القماش في مستوى حامل القبعات، يبرز في فضاء المشاهد. بالقرب منه يبدو القماش كأنه ممزق شبه تمزيق مرسوم ومرتق بدبابيس حقيقية. وأخيرًا يدٌ مرسومة بواقعية ساذجة تشير بسبابتها في الاتجاه المعاكس لمفتاح الزجاجة.

---

(1) نقل الشهادة:

A. Schwarz, The Complete Work of Marcel Duchamp (New York, 1970), p. 471.

حول أنت..ني انظر:

A. Schwarz, *The Complete Work of Marcel Duchamp* (New York, 1970), p. 471.

T. Lenain, 'Le Dernier tableau de Marcel Duchamp. Du trompe-l'oeil au regard Désabusé', *Annales d'histoire de l'art et archéolgie* [Brussels], vi (1984), pp. 79–104; R. Krauss, *Le Photographique*, pp. 70–87; K. Lüdeking, 'Über den Schatten', Tumult, xiv (1990). See also the more recent book by J. A. Ramirez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso* (Madrid, 1994), p. 62.

(2) A. Schwarz, The Complete Work, p. 471



الشكل 88

مارسيل دوشان Marcel Duchamp، أنت ..ني 1918، زيت على قماش، 313/69.8

لا شك أنه تمت ملاحظةُ كونِ وصف هذه اللوحة يواجه صعوبات لا شك أن دوشان توقعها. ليست هناك أية وسيلة لإيجاد نوع من النظام بين علامات هذه اللوحة، وهي علامات تنتمي إلى منظومات دلالة مختلفة: أشياء عثر عليها، مشاهد تشكل منظورية، خداع بصري، أشباه الخداع البصري، ظلال، أشباه الظلال... كما هي الحال بالنسبة لبعد «اللوحة الأخيرة» لماليفيتش عن المنطق (الشكل 83)، فإن كل سعي للتأويل هنا يتحتم عليه أن يتغاضى عن ادعاء فهم مباشر، والتركيز على فهم من الدرجة الثانية. ومرة أخرى، فإن المسألة التي تطرح نفسها باستعجال لن تتعلق بدلالة التشكيل، وإنما بمعنى غياب دلالته.

قبل أن نتابع مساءلة هذا العمل ينبغي (كما هو الأمر في حالة ماليفيتش) التساؤل عن أصوله. الشهادة الأولى التي ينبغي ربطها بلوحة **أنت..ني** هي هامش يرجع، كما يبدو، إلى سنة 1913، أي إلى اللحظة التي كان فيها دوشان يودّع الرسومات الزيتية، كي يشرع في لوحة **العروس العارية** وسلسلة الأعمال الجاهزة:

«بعدَ العروس...

عمل لوحة عن طريق **الظلال الملقاة** (...)

- **تنفيذ** اللوحة عن طريق مصادر ضوئية ورسم للظلال على هذه السطوح باتباع الجنبات **الحقيقية** المسقطة.

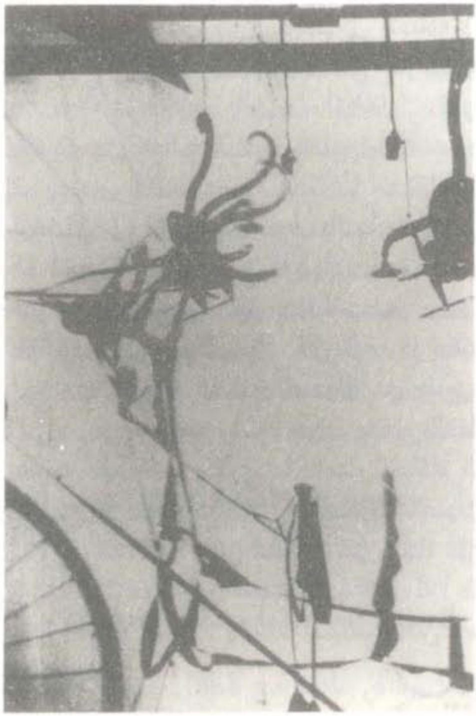
ينبغي إتمام كل هذا وربطه بالموضوع

منظورات: نظر الكتاب (...)

ظلال ملقاة مكونة من البقع

الصادرة من تحت مثل رشات الماء

التي تتخذ أشكالًا في شفافية[1]. نتعرف في دلالات هذا النص على موضوع لوحة يرتبط فيها إسقاط الظلال بالمنظورية. يظهر أن هذا المشروع كان قد تمّ تصوّره ردًّا على لوحة **العروس** أو امتدادًا لها. ما يُعوِز تمامًا هو التذكير بالأعمال الجاهزة، وهذا أمر يُتفهّم، اعتبارًا للتاريخ المبكر لهذه الملاحظة الهامشية.



الشكل 89

مارسيل دوشان (؟) Marcel Duchamp، **ظلال العمل الجاهز**، 1918، صورة فوتوغرافية التقطت في ورشة عمله بنيويورك

New York, 33 West 67th Street.

(1) M. Duchamp, *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, ed. M. Sanouillet and E. Peterson (London, 1975), p. 72.

ظهرت فكرة التمثيل عن طريق الظل للمرة الثانية في السنة نفسها التي ظهرت فيها لوحة أنت..ني سنة 1918. وقد تجلت على شكل صورة فوتوغرافية مزج فيها صاحبها (مان ري؟ دوشـان؟)[1] ظلال الأشياء التي عُثر عليها الأكثر شهرة (حامل القبعات، العجلة) في خلفية لوحة **الزجاج الكبير** على شكل خطاطة أولية. (الشكل 89). لا تفصل نقطة الانطلاق هذه، عن لوحة **أنت..ني** إلا خطوة واحدة، إلا أنها خطوة أساسية: يتعلق الأمر بالعودة إلى فكرة 1913:«... عمل لوحة عن طريق الظلال الملقاة...».

لكن، ما هذه «اللوحة» عن طريق «الظلال الملقاة»، التي هي، في مرحلتها النهائية استعادة للوحة «الأشياء التي عُثر عليها»، المذكورة، ممثلة كأطياف لتلك الأشياء، أي، بالضبط، كظلال؟ يتعلق الأمر بسطح تافه للتمثيل يكشف عن الطابع الشبحي للتمثيل التصويري[2] وتاريخه البعيد والقريب، يعرض نفسه بوصفه «مكافئًا معقدًا لغيابه»[3]. طيف اللوحة «مشار إليه بالأصبع» في داخله ذاته. نعلم أن فنانًا إعلاميًا، وبطلب من دوشـان، قد أنجز اليد المعلقة في الهواء، وإصبع السبابة ممدود. من اللازم أن نتساءل مرة أخرى حول هذا الحضور -وهو حضور مزعج ومقلق- الذي هو حضور لجسم غريب[4]. الرسالة، في اعتقادي، واضحة تمام الوضوح: في هذه اللوحة المضادة المعمولة عن طريق الظلال، اليد شعار ورمزٌ للعمل، وهي «قطعة رسم» فريدة بالمعنى التقليدي للتركيب التعبيري. إنها علامة على قلب جذري ما دامت المحاكاة التقليدية، كما نتذكر، لم تكن تسمح بإدخال أداة العمل في المنطوق التصويري إلا في شكل ظل (الأشكال:25، 27، 28، 32). وعلى العكس من ذلك، فإن التمثيل، في لوحة عن طريق الظلال، يدور حول نفسه واليد العاملة/ المشيرة لا يمكن أن تكون إلا نتيجة إخراج ساخر، وعلامة مستلبة على وجود «رسام»، حيث لم يعد هناك رسم.

(1) حول هذه المسألة انظر:

J. Clair, *Duchamp et la photographie* (Paris, 1977).

(2) Voir: Lüdeking, 'Über den Schatten', p. 98.

(3) Lenain, 'Le Dernier tableau de Marcel Duchamp', p. 97.

(4) Lenain, 'Le Dernier tableau de Marcel Duchamp', p. 102, and Krauss, *Le Photographique*, p. 80.

الفصل السابع

في ظل العود الأبدي

1. التكرار والاختلاف

ساءل الطلائعيون في العقد الثاني من قرننا وضعية الصورة على ضوء المحاكاة الظافرة التي حققها التصوير الفوتوغرافي. لقد اهتزت أسطورة بليني، وكذا أسطورة أفلاطون، فغدا التمثيل، ابتداء من ذلك الوقت يسير على غير هدى. لهذا السبب كان يمكن لرحلتنا أن تنتهي هنا لولا أن عدم الثقة في الدوائر المكتملة قد اتسع بالضرورة. إذا ما أولينا انتباهنا للأمارات التي تميز عصرنا، فإننا سنتأكد أن رمي الظل في الهاوية، الذي اقترحته في مختلف المستويات، تجاربُ الطليعة التاريخية، يتم من خلال طريقتين تكتسيان معا بالغ الأهمية رغم (أو بالأحرى بسبب) التعارض بينهما: يتعلق الأمر، من جهة، باستخدام الظل بوصفه صورة مستقلة، ومن جهة أخرى بإقحامه داخل سلسلة.

يعد كريستيان بولتانسكي Christian Boltanski (من مواليد سنة 1944) أفضل من يمثل الاختيار الأول. تُذكّر منشآته (الشكل 90) بالزمن الذي كانت تقام فيه تجارب الأوراش عن طريق مسقطات أضواء متحركة (47، 48). ومع ذلك فقد كان هدفها مخالفًا. لنستمع إلى ما يقوله الفنان:

«أضعُ أشياء كثيرة في علاقة مع الظلال. فهي، أولا، تذكّر بالموت (ألا نستعمل العبارة: «سيادة الظلال»؟) ثم هناك علاقة مباشرة بالتصوير الفوتوغرافي. تدل الكلمة باليونانية على الكتابة بواسطة النور. الظل إذن صورة فوتوغرافية بدائية. قمت في أحد الأيام بتنظيم معرض في مركز بومبيدو Centre Pompidou، بصور فوتوغرافية عملاقة. كان من المقرر أن يتنقل المعرض إلى بون وزوريخ، فكان من الصعب جدًّا وغير عملي نقل هذه الإطارات الثقيلة. كنت أرغب في العمل بأشياء أكثر خفة يمكنني أن أضعها في جيبي. تأكدت أن في استطاعتي أن آخذ عنها ظلًا كبيرًا، فقط

بإسقاط دمية صغيرة. وفي النهاية أمكنني أن أسافر بالقليل من الأمتعة، والعمل عن طريق صور غير مادية. ثم هناك كهف أفلاطون، إلا أن هذا الأمر، لم أتعلمه إلا بعد حين، ولابد أن أعترف بذلك.



الشكل 90

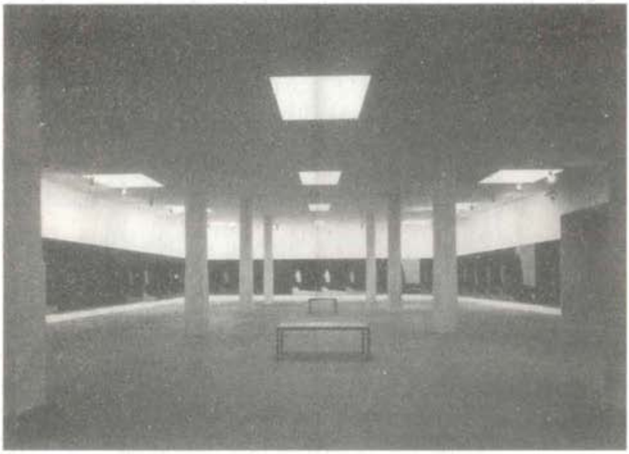
كريستيان بولتانسكي Christian Boltanski، **الظلال**، 1986

لكن الظل هو أيضًا الخداع في ذاته. ألا نقول «حسب الظلّ فريسةً؟» الظل خدعة: إنه ليس إلا صُوَيرة من الورق المقوى، لكنه يبدو ضخمًا مثل سبع. الظل هو التمثيل في ذاته لإله نزل بواسطة آلة Deus ex machina هذا هو المعنى الذي يعنيني فيه الظل، لأنه هو المسرح ذاته، أقصد وجهه المصطنع (...) ما أحبه كذلك في الظلال هو طابعها سريع الزوال. فهي قد تختفي بين لحظة وأخرى: ما إن تطفأ الشمعة حتى لا يبقى للظل أثر»[1].

إن التقاء عدة أسباب تدفع بولتانسكي أن يستعمل الظل استعمال المتلاعب -القلب الفوتوغرافي، الإشارة إلى أفلاطون، الرمز إلى الموت- فيعطي لطريقته طابع تركيب أولي. أحد أكثر الجوانب إثارة في طريقة تناوله للظل هو تَشيئ الإسقاط. أن يجعل المرء من الظل «شيئًا»، وأن «يضعه في جيبه» لإخراجه حسب الأهواء، هذه عمليات يعرف كل قارئ لمغامرات شليمهل ما يترتّب عنها. من المفيد أن نرى، ومن غير أي ادعاء لإقامة حوار مباشر، كيف أن رقصة الصور المحرَّفة الزائلة، التي هي في نهاية الأمر الموضوع الرئيس

(1) C. Boltanski, *Inventar* (Hamburg, 1991), pp. 73–5.

لبولتانسكي، تقترب من طريقة وضع الظل ضمن سلسلات، وهي الطريقة التي كان المروجُ لها فيما وراء المحيط، هو أندي وارول Andy Warhol.



الشكل 91

أندي وارول Andy Warhol، **ظلال** (Shadows)، منشأة West Broadway صور متسلسلة على قماش

New York, 1979, Dia Art Foundation, New York, Courtesy of The Menil Collection, Houston.

في سنة 1979، في معرض هاينر فريديريك Heiner Friedrich في نيويورك، عرض وارول سلسلة من اللوحات كان قد أبدعها سنة فيما قبل تحمل العنوان المشترك: **ظلال** Shadows (الشكل 91). على جدار أبيض، يرتفع بالكاد عن الأرض، فقط ما يكفي لإبراز وضع اللوحات، حسب خط آخر غير خط المشاهد، وُضعت لوحات من غير إطار تتتابع واحدة إزاء الأخرى، واحدة تلو الأخرى، في وتيرة ضيقة وحسب مسار ينتهي بالضبط حيث ابتدأ. ومع ذلك، فإن هذه السلسلة المتواصلة والدائرية تتكون من وحدات مستقلة. يتعذر علينا نعتها بالاسم التقليدي «لوحات»، ما دامت لا أشكالُها، ولا محتوياتها، ولا سياقها في المعرض يسمح بذلك. إلا أن ما هو أكثر أهمية، هو من دون شك، كون كل وحدة معزولةَ بالنسبة إلى السلسلة -وحدة اشتُريَت بمعزل عن الأخريات، أو عُرضت منعزلة-

ستفقد، مبدئيًا كل صلاحية. يتعلق الأمر إذن على أكثر تقدير بـ «قماش» بالمعنى التقني للكلمة. ولكن مما له دلالة أن التمثيل في هذا الحامل (الذي هو أيضًا ما خلفه لنا تقليد «اللوحة») قد تمّ بواسطة تقنية الكتابة التسلسلية والتكثيف الاصطناعي، وهذا ما يسمح (وهو أمر جد نادر) بالجمع بين التدخل المباشر لليد وتسلسل الطباعة ذي الأصل الفوتوغرافي. نعلم أن هذه السلسلة قد أنجزت من طرف وارول ومساعديه انطلاقًا من صور فوتوغرافية كانت تستنسخ لعبة الظلال الملقاة لعدة صور ظلّية من ورق صنع خصيصًا لهذا الاستعمال. وبما أنه استعمَل ألوانًا تركيبية، فإنه أعطى **للظلال** فيما بعد تنوعًا وإيقاعًا لم يكن لها في الأصل.

بدل أن نقدم توًّا تأويلًا لطريقة وارول، أرى من المفيد أن نتعرف التلقي النقدي لهذه السلسلة[1]. الإطلالة السابقة على عملية التأويل ضرورية لكوننا نلفي أنفسنا أمام ظاهرة تامة يمكن أن ننعتها بفن العرض[2]، وهي لا يمكن أن تتخذ تحديدها إلا في سياق العرض كما هو، وسياق ردّ الفعل النقدي الفوري. لو أننا عزلنا «لوحةً» لِوارول عن هذا السياق، فإنها ستفقد مبرر وجودها وسيتمزق قماشها بشكل لا يمكن رتقه. لننظر إذن إلى ما قاله أكثر النقاد أهمية عن ظلال وارول سنة 1979. وهكذا فقد لاحظَت جان بيل Jane Bell في أخبار الفن *Art News*:

«تمت طباعة الظلال على خلفية مصبوغة تنفي السطح الأملس البارد الذي نربطه عادة بالفن البوب. اليد موجودة في كل الأنحاء في هذه اللوحات، وهي يد شديدة الشهوانية لا شك أنها يد وارول حتى ولو كان

(1) أعتمد هنا على المادة المقدمة من طرف ب. س. سميث:
P. S. Smith, Andy Warhol's Art and Film (Ann Arbor, 1986), pp. 198- 202.

(2) حول هذا المفهوم يمكن الرجوع إلى كتاب:
Bätschmann, Austel lungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem (Cologne, 1997).
«The shadows was silkscreened onto a painted background which itself negates the cool smooth surface associated with almost all Pop art. The hand is everywhere in these paintings – a generously sensous hand that is clearly Warhol's, although, as always, the artist accepted a little help from his friends at the Factory».

الفنان قد قبل مساعدة أصدقائه بالفاكتوري Factory كما هي عادته»[1].



الشكل 92

أندي وارول Andy Warhol، ظلال، 1971، جزء Dia Art Foundation, New York courtesy of The Menil Collection, Houston

(1) C. Rickey, in: Artforum, 17 (April 1979), p. 73: «Sixty-six large (76 x 52 inches) canvases are abutted – filling up the entire gallery. Bright acrylic colors thicken the surfaces, and the accumulation of paint seem to take on one of two configurations. Warhol's press release assures that each of the canvases bears the same image, so if I detect two, could this mean there's a positive and negative version of the same image? One looks a flame – on a lighter, on a kerosen lamp; the second looks like a void. But this speculation is specious because the images are so manifestly nonrepresentational. Nonetheless, there's a Blow-up quality of criminalty to this exhibition; each canvas looks like an overenlarged photograph of some unmentionable event. The reference to Blow-up (Antonioni's picture, n. n.) is doubly justified, because the installation suggests these images be read sequentially, like movie frames. Very cinematic. Examining the colors on the canvases for a possible narrative, I realize that, reading clockwise, the acid colors of the first 60 are replaced by silvers and black an white in the last half of dozen. A fade-out? What am I to make of this? Warhol obliges me to play detective. I'm obsessed with finding evidence. Criticism's supposed to be policy work and here I am down in the fingerprint bureau».
(Selon les informations gentiment communiquées par Lynne Cooke, direc- trice de la Dia Art Foundation de New York, où le cycle est maintenant conservé, lors de la première exposition, Warhol avait accroché 67 toiles dans la salle principale et 18 autres dans une salle adjacente).

هذه الملاحظة لا تخلو من أهمية، خصوصًا إذا أخذنا بعين الاعتبار طابع «التصوير الذاتي» الغريب، والذي لا يخلو من مفارقات، ذلك الطابع الذي منحته ضربات الفرشاة القوية لهذا العمل وفق وجهتي نظر اثنتين: علاقةً بالعنوان من جهة -**ظلال**- وبالتقاليد التي ارتبطت بـ «اللوحة» والتي هي في طريق الاختفاء، من جهة أخرى. إذا ما خضنا في هذا التأويل المزدوج (الذي اكتفت ناقدة **أخبار الفن** Art News بأن تلامسه من غير أن تتعمق فيه) نتوصل إلى استنتاج مفاده أن سلسلات وارول تتخذ موقعها على حدود إشكالية أساسية للتمثيل الغربي الذي ابتدأ بتفكير تشينينو تشينيني حول العلاقة بين الخط والظل، وتَواصل في موضوع المحاكاة الذاتية (انظر الفصلين الثاني والثالث). بناء على ذلك، يمكننا أن نذهب إلى القول إنه مع **ظلال** وارول، فإن «الظل على اللوحة»، بما هو أثر خالص، وعلامة على حضور الفنان، يتخذ أهمية عظمى، ويكتسح التمثّل في مجمله ويحدّده. إلا أننا ينبغي أن نحترس من أن نرى هنا مجرد إرث للنزعة التعبيرية التجريدية، ما دامت الأهمية التي تعطى للبصمة، والتشكل المفرط هي -**في الظلال**- ثمرة طريقة منحدرة من الجماليات المفرطة في الواقعية. كل الأمور تُجمِع على الاستخلاص التركيبي التالي: يقترح وارول حلًا أقصى يلم شتات تجارب الطليعات التاريخية، ويواصل أعمالها ويتخطاها. هناك من جهة ماليفيتش ودوشان، ولكن أيضًا (بفعل مزيج متناقض) الواقعية المفرطة التي هي من الممهدات المباشرة لتلك الطليعة، ولكنها -ويمكن أن نتأكد من ذلك- ليست هي وحدها.

إذا ما واصلنا نظرتنا الخاطفة على التقريرات، نلاحظ أن ناقدًا آخر، وهو توماس ماك غونغل Thomas McGonigle من **أخبار الفن** كذلك، يعتبر أن وارول «يجعل مُشاهد هذه اللوحة أمام معضلة رهيبة» لكنه يظهر دومًا ميالًا إلى أن يرى في السلسلة اعترافًا سيرذاتيًا يرمي إلى إبراز الهامشية المميزة للفنان في شكل ظل. في المجلة ذاتها، يعود الناقد فالانتان تاترانسكي Valentin Tatransky لاحقًا إلى المعرض فيقترح قراءة تجمع بين القراءتين السابقتين -وهذا أمر لا يخلو من دلالة؛ فيرى أن السلسلة في مجملها هي صورة ذاتية تجريدية تظهر على هذا النحو وخصوصًا من خلال الآثار الكبيرة للفرشاة الدالة على الكتابة الذاتية في عالم يهيمن عليه التكرار الميكانيكي. لا شك أن هذا التأويل شديد الإيحاء على رغم كونه لا يعير أي قيمة للسياق التاريخي. العيب ذاته يتجلى عند كاري رايكي Carrie Rickey في مجلة آرتفورم *Artforum* في تقرير شديد التعقيد ينبغي اقتباسه بكامله:

«عُرضت 66 لوحة كبيرة جنبًا إلى جنب، وهي تملأ المعرض بكامله. طبقات سميكة من الألوان تجعل السطوح تلمع، ومن تراكم اللوحات يظهر أن شكلين يبرزان. البيان الصحفي لأندي وارول يؤكد أن كل هذه اللوحات تمثل الصورة ذاتها: إذا كنت أنا أرى اثنين من الصور، فربما لأن هناك صيغة موجبة وأخرى سالبة للصورة ذاتها؟ إحداهما تشبه اللهب -لهب ولاعة السيجارة أو مصباح الغاز. أما الأخرى فتشبه فراغًا. إلا أن هذه التخمينات خادعة، لأن الصور ليست تشكيلية كما هو واضح. ومع ذلك، فهناك شيء من تقصيات فيلم بلو آب *Blow Up* في هذا المعرض: كل قماش يشبه صورة فوتوغرافية مبالغة في الضخامة لحدث مشجوب.

إشارة أنتونيوني Antonioni إلى فيلم بلو آب *Blow Up* مبررة لسببين، وذلك لأن ترتيب الصور يوحي أنها ينبغي أن تُقرأ بالتتابع، كإطارات سينمائية. عند فحص ألوان اللوحات في اتجاه عقارب الساعة بحثًا عن خيط سردي، تبيّن لي أن الألوان الحمضية لـ 60 لوحة الأولى تعوّض بألوان فضية للأبيض والأسود في الـ 6 المتبقية. فهل يتعلق الأمر بسطح ذائب؟ ماذا عليّ أن أفهم من كل هذا؟ يرغمني وارول على أن ألعب دور الباحث الأمني. يأخذني هوس العثور على أدلة. عمل الناقد هو عمل رجل مباحث، وها أنا ذا في مكتب أخذ البصمات»[1].



الشكل 93

جيانفرانكو غورغوني Gianfranco Gorgoni، أندي وارول وشيريكو حوالي سنة 1974، صورة فوتوغرافية

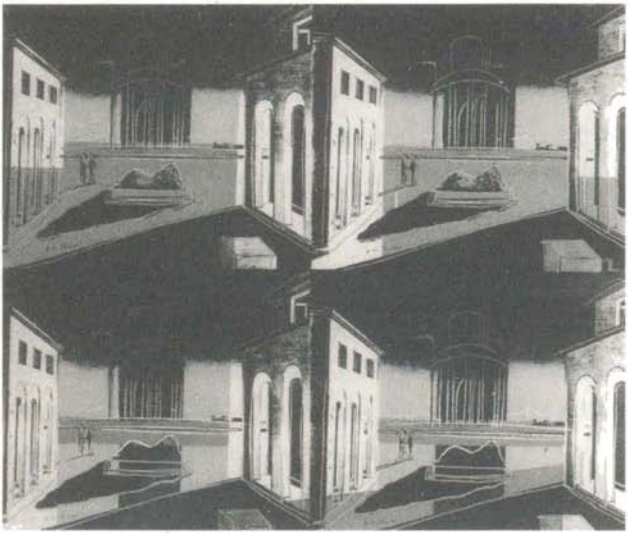
(1) حول علاقة وارول ودي شيريكو انظر ملاحظات:
D. Kuspit, The Cult of the Avant-Garde Artist (Cambridge/New York, 1993), pp. 67 et suiv.

من اللافت للنظر أن نتبين أن النقاد، رغم اختلاف قراءاتهم، فهم يلحّون، في معظمهم، على الطابع الغامض **للظلال**. وهكذا فإن ما يثير انتباهنا هو أن أيّ واحد منهم لا يحاول إدماج تجربة وارول في سياق تاريخي، اللهم إلا إحالة رايكي على فيلم أنتونيوني (وهي إحالة قابلة للنقاش، لكنها لا تخلو من أهمية). كلهم يقفون عند سطح الظاهرة، في احترام لروح جماليات وارول، فيتأملونها في طابعها الغامض، من غير أن يتساءلوا، ولو لحظة واحدة، عن معرفة ما إذا كان بإمكان اللغز (إذا كان هناك لغز) أن يكمن في ترجمة «عمق» تاريخي يطفو على سطح المعرض. لنلعب، بدورنا، لعبة رجل المباحث (كما يدعي ذلك ناقد الآرتفورم) ولكن بأن نتقمص جلدة رجل مباحث وُهب حسًّا تاريخيًا. وسرعان ما سنعثر على صورة فوتوغرافية (الشكل 93) ينكشف فيها جزء كبير من اللغز. يرجع تاريخها إلى سنة 1974، وقد التقطها جيافرانكو غورغوني Gianfranco Gorgoni في نيويورك، وهي تمثل وارول وجيورجيو دي شيريكو خلال عرض عادي. ينظر المعلم الكهل للوحة الميتافيزيقية، والكأس في يده، وأثر ابتسامة على شفتيه، ينظر إلى الكاميرا، بينما الشاب وارول، معلم فن البوب، يحيد بنظره في حركة من رأسه تضفي على وجهه تعبيرًا ينم عن مزاج مأساوي قوي. لا شك أن المنظر المأخوذ وليد اللحظة، إلا أن له قوة معبد ديني. إضاءة المشهد هي التي تضفي طابعًا مأساويًا على هذه الصورة إلى حد أن باستطاعتنا أن نتساءل عما إذا كان الأمر يتعلق بلحظي قد تم تحضيره بعناية. على أيّ حال، فبفضل هذه الإضاءة الخارقة للعادة، ما كان سيكون مجرد وثيقة لقاء عادي، أصبح صورة تسليم للسلطات[1]: وفق الترتيب العشوائي للأوضاع في الصورة يظهر دي شيريكو وهو يسلم لوارول عالمَ ظلاله راجيًا منه أن يصبح سيده.

كان ينبغي انتظار أربع سنوات كي يتمكن وارول، سنة 1978، من تطهير الـ66 نوعًا من كابوس واحد ووحيد. إذا رأينا سلسلة **الظلال** من هذا المنظور، فعوض أن تزيد من حدة لغز، فهي تكشف عنه باعتباره اعترافًا علنيًا بدينٍ وبقتلٍ في الوقت ذاته. إن تاريخ إحداث معرض **الظلال** هو نفسه تاريخ وفاة دي شيريكو، ومن الغريب أن هذه الصدفة (توفي دي شيريكو يوم 19 نوفمبر، بينما أقام وارول سلسلته في ديسمبر من السنة نفسها) لم تجد من يلتفت إليها. لا أظن أنني أبالغ كثيرًا لو رأيت في إحداث

(1) 'Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva', in A. Bonito Oliva, ed., *Warhol verso de Chirico* (Milan, 1982), p. 70.

معرض **الظلال** نتيجة مباشرة لاختفاء أحد الممثلين المتأخرين للطليعة التاريخية. فالمعرض يعادل إذن اعترافًا بدينٍ إزاء دي شيريكو. وإذا كان يعود أيضًا إلى قتل، فإن هذا القتل من طبيعة رمزية وهو يتعلق بمفهوم **الأصل**. يعمل وارول إذن على أن يُتبع حكايات الظل للمعلم الإيطالي بظلال من دون حكايات، وتسلسلها ليس إلا انعكاسًا لاختفاء لا رجعة فيه للسرد التصويري، وتعويضه بالانكسار اللامتناهي والمرور اللانهائي للمظاهر.



الشكل 94

أندي وارول، الساحة الإيطالية مع آريادن Ariadne، 1982، اكريليك على قماش، 127/116

ينبغي أن نعترف بأن قراءتنا تبدو كما لو كانت مجازًا رمزيًا. ربما كانت كذلك، ولكن بمعنى «مجاز فعلي». فما سكت عنه وارول سنة 1979 في نيويورك، وما لم يتمكن أيّ ناقد (حسب علمي) من فهمه على خلفية معرض **الظلال**، انكشف ثلاث سنوات فيما بعد في روما بمناسبة معرض **وارول ضد دي شيريكو**. البرنامج واضح هذه المرة. يتعلق الأمر بوضع اللوحات الميتافيزيقية ضمن سلاسل، ونزع الطابع القدسي عنها باستنساخها وإحداث نسخ مضاعفة لها (الشكل 94). في حواره مع أشيل

بونيتو أوليفا Achille Bonito Oliva المنشور ضمن جدول هذا المعرض، يتحدث وارول عن دينه لدي شيريكو:

«كنت أحب أعماله كثيرًا. أحب فنه وفكرة كونه كرر دائمًا اللوحات ذاتها. أحب هذه الفكرة، وقلت في نفسي سيكون أمرًا رائعًا القيام بذلك... لقد استعاد دي شيريكو الصور ذاتها خلال حياته. أعتقد أنه قام بذلك ليس فحسب لكون الناس وبائعي اللوحات الفنية طلبوه منه، وإنما أيضًا لأن الفكرة كانت تروقه، ولأنه كان يرى في التكرار كيفية في التعبير. ربما كانت تلك هي نقطتنا المشتركة... ما الفرق بيننا؟ ما كان يكرره بانتظام، سنة بعد أخرى، أنا أكرره في اليوم ذاته، وفي اللوحة عينها (...) إنها طريقة في التعبير. كل صُوَري هي هي نفسها... لكنها متخالفة في الوقت ذاته. إنها تتبدل مع ضوء الألوان، مع الوقت والحالة النفسية... أليست الحياة نفسها سلسلة من الصور تتبدل وهي تتكرر؟»[1].

بدل أن يكتفي بالاعتراف بأهم ما يدين به لدي شيريكو، أي نقل الظلال وتمديد الألغاز، يعترف نحوه بدين أكبر جاعلًا منه صاحب فكرة التكرار اللامنقطع، وبالتالي صاحب حدس التسلسل بوصفه نمطًا للتعبير. والحال أن هذه الفكرة لا تعود إلى شيريكو، وهي أكثر قدمًا، وتعود بالأولى لموني (الشكل 36) أب الفكر التسلسلي في الفن الغربي، كما ترجع في مستوى آخر، إلى دوشان. لا ينبغي لهذا التضارب أن يقلقنا، أخذًا بعين الاعتبار للمقولة المتكررة لوارول وفحواها أنه لم يُرد قطّ أن يقول الحقيقة حول أعماله، وأنه كان قد حاول أن يخلط الأوراق في تصريحاته بدلًا من أن يعمل على الفصل بينها. إن التمييز الذي يتشبث وارول بإقحامه في حواره مع بونيتو أوليفا، تمييز مهم لأنه يطرح مفهوم **تقارب الذات**، وهو مفهوم أساس عند وارول، بدل مفهوم **عودة الذات** المميز للرسوم الميتافيزيقية. لنفحص بشيء من العمق اختلاف هذين المفهومين.

لم يخف دي شيريكو قط دينه لفكر نيتشه، بل على العكس، إنه أكد عليه بكيفية تقترب من المفارقة:

«أنا الرجل الوحيد الذي استوعب ما قاله نيتشه -جميع مؤلفاتي تشهد

(1) De Chirico, letter to F. Gratz quoted by G. Roos, 'Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gratz, Georgios Busianis, Dimitrios Pikionis in München 1906–1909', in W. Schmied and G. Roos, *Giorgio de Chirico München, 1906-1909* (Munich, 1994), p. 177.

على ذلك»[1].

وأيضًا:

«أذكر أنني، وأنا أقرأ المؤلف الخالد لنيتشه، **هكذا تكلم زرادشت**، فإن بعض مقاطع الكتاب كانت تخلّف لدي انطباعًا أنني قد عرفتها وأنا طفل عند اطلاعي على مؤلف إيطالي كتب للصغار كان عنوانه **بينوكيو**. تشابة غريب يكشف عن عمق المؤلِّف!»[2].

عند قراءة هذين الاعترافين، يمكن للمرء أن يتساءل بحق فيمَ يتجلى بالفعل الفهم الذي يدعيه الرسام. ليس هناك إلا جواب واحد ممكن: إذا كان هناك شيء يقرّب زارادوشترا من بينوكيو فهو الجدال حول ازدواجية الكائن، التساؤل بصدد أشكال الوجود غير الأصيل، خلق ألغاز لا تنقطع حول الحرية وطريقة العيش. إذا كان دي شيريكو قد استفاد شيئًا من **بينوكيو**، فهو هاجس النموذج المقلّد، والنسخة المضاعفة غير الأصيلة التي تغتصب مكانة الإنسان والتوتر الذي يتولد عن ذلك نحو تجاوز لا يفتأ ينتظر ولا يتحقق أبدًا. ما يأخذه دي شيريكو عن نيتشه، هو فكرته الأكثر أهمية، عقيدة «الدورة المطلقة والتي لا تفتأ تتكرر لكل الأشياء»[3]:

«ماذا تقول لو أن شيطانًا تسلل ذات نهار أو ذات ليلة، إلى عزلتك الوحيدة وخاطبك: «هذه الحياة كما تعيشها الآن وكما عشتها، ينبغي عليك أن تعيشها أيضًا مرة أخرى ومرات لا تحصى. ولن يكون فيها جديد اللهم إلا كون كل ألم وكل متعة، كل فكرة وكل أنين، وكل ما لا يمكن وصفه في حياتك من صغيرة وكبيرة ينبغي أن يعود إليك، والكل في الترتيب ذاته وفي التتابع عينه -وتلك العنكبوت كذلك، وضوء القمر بين الأشجار، وهذه اللحظة، وأنا نفسي. لن تكف ساعة الوجود الرملية عن القلب من جديد -وأنت معها يا حُبيبة غبار الغبار!»- ألن تلقي بنفسك على الأرض، وأسنانك ترتعد، وأنت تلعن الشيطان الذي يخاطبك على هذا النحو؟ أم إنك ستكون في لحظة متعة حيث ترد: «أنت إله، ولم يسبق لي أن سمعت شيئًا أكثر ألوهية! إذا كانت هذه الفكرة قد مارست عليك سلطتها، فإنها ستحولك، جاعلة منك آخر، وربما سحقتك: السؤال المطروح بالنسبة لكل

(1) Soby, *Giorgie de Chirico*, p. 245.

(2) Nietzsche, *Ecce Homo*, xv, 65.

(3) Nietzsche, *Gaya Scienza [AQ: The Gay Science?]*, 341.

شيء، وعن كل شيء: «هل تريد هذا مرة أخرى ومرات لا تحصى؟»، إن هذا السؤال سيثقل على أفعالك كحمل وازن! أم أنك، كم ينبغي لك ألا تبين عن لطفك نحو نفسك وحياتك كي **لا ترغب في شيء** إلا في هذه الكيفية الأخيرة الخالدة، هذا الجزاء الأخير الخالد؟»[1]

ما يأخذه وارول عن دي شيريكو هو قليل من نيتشه وكثير من بينوكيو، بمعنى أن **العود الأبدي للذات** يتحول عنده إلى **التقارب اللامتناهي للذات** في شكل تسلسل لا محدود للأيقونات الممسوخة (ماريلين، جاكي، علبة الحساء المكثف...) أو، كي نعبر عن ذلك مع جيل دولوز Gilles Deleuze، في صيغة «انبعاث مذهل لنسخ كان التقليد الأفلاطوني للغرب قد كبتها قديمًا، فانفجرت الآن في قوتها المحررة»[2]. كل هذا يوجد في **ظلال** *Shadows*، وهو تعبير أخير ما زال يتمسك بالشكل القديم لـ «اللوحة» ويعلن انتماءه إلى الميتافيزيقا القديمة لـ «الرسم». كل لوحة هي انعكاس ظل، كل «نسخة أصلية» هي «استنساخ»، اللوحات تعكس العالم، والعالم ذاته هو استنساخ شاشة لامتناهية.

بهذا المعنى يمكننا أن نقول إنه، في ربيع 1979، عند حفل افتتاح معرض **ظلال** *Shadows*، حيث، كما قيل، لم يكن من شراب إلا البيريي -لعبة زهرة الشامبانيا Perrier-Jouet Fleur de Champagne- فإن متحف سوهو SoHo النيويوركي تحول، لبضع ساعات (بالنسبة لعالَم وارول العابِر **هو** الأبدية) وفي الوقت ذاته لبطن الليفياتان، الذي التهم بينوكيو وأكاذيبه اللامتناهية، كما تحول إلى كهف أفلاطوني (لليلة واحدة فقط) فخور بظلاله الذاتية.

---

(1) *G .Deleuze ,*Logique du sens *,pp .307-292 .See also T .Lenain ,*Pour une critique de la raison ludique .Essai sur la problématique nietzschéenne*) Paris ,(1993 ,pp.43-112 .*

(2) Andy Warhol cité par P. S. Smith, Andy Warhol's Art and Films, p. 202.

2. أندي وارول المزدوج

I'd prefer to remain a mystery.

I never like to give my background and,

anyway, I make it all different every time

I'm asked. (Andy Warhol) (1)

في سنة 1978، سنة إقامة معرض **ظلال** (الشكل 91)، أنجز وارول أيضًا صورته الذاتية (الشكل 95). ليست هذه هي المرة الأولى التي يحدث فيها مثل هذا الأمر، إلا أنه لم يحصل قط أن استغل وارول بهذه الطريقة القوية الأنماط التعبيرية للصورة الفوتوغرافية السالبة. التكثير والقلب، هذه هي الموضوعات التي صار يتحدث عنها وارول الآن. التقنية هي نفسها التي استُعمِلت في السلسلة الكبرى لـ **ظلال** (سلسلة صور على مُكثّف صناعي على قماش). من المهم التنبيه إلى ذلك، ليس فحسب بسبب مصادفة الالتقاء (وهي ليست مجانية قط) بين هذه السلسلة وهذه الصورة الذاتية، ولكن أيضًا بسبب الدلالات التي تتولد عن «دراسة أيقونات المواد» (2)، الأمر الذي لم يلق من لدن المعلقين إلا الإهمال. إذا أخذنا بعين الاعتبار المعطيات التقنية للتمثيل جميعها وتوظيفاتها الرمزية، يمكننا أن نقول إن الصورة الذاتية لا تمثل فحسب صورة أندي وارول في صيغتها السالبة والمتعددة، وإنما أيضًا صورته المكثّفة.

---

(1) حسب تعبير ج.باندمان:

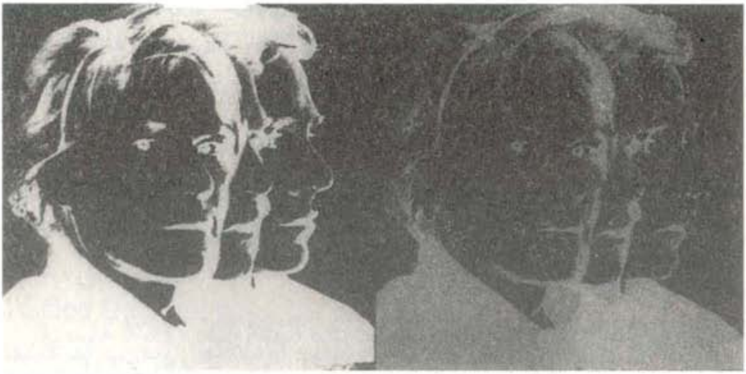
G. Bandman, 'Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials', Städel Jahrbuch, N. F. 2 (1969), pp. 75-100 .

انظر كذلك:

Th. Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Munich, 1994), et, pour le cas spécial d'A. Warhol, 'Do it Yourself: Notes on Warhol' Techniques', in: K. McShine (éd.), Andy Warhol. A Retrospective (New York/Boston, 1986), pp. 63 -80.

(2) حول هذه المسألة، انظر:

Ch. F. Stuckey, 'Andy Warhol's Painted Faces', Art in America, 68 (May 1980), pp. 112-119 et surtout R. A. Steiner, 'Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern', Pantheon, XLII (1984), pp. 151-157.



الشكل 95

أندي وارول Andy Warhol، **صورة ذاتية**، 1978، سلسلة صور على قماش

Dia Art Foundation, New York, Courtesy of the Menil Collection, Houston.

الصيغة المكثّفة (Un polymère) (أرجع هنا إلى قاموس روبير الصغير) هي جزيئة، كتلتها الجزيئية عبارة عن تكثير كتلة جزئية أخرى تسمّى واحدية التكثيف monomère. التكثيف بهذا المعنى هو اتحاد جزيئات متعددة لمادة مركبة لتوليد جزيء كبير. تولّد هذه العملية المادة الصَّنَم للقرن العشرين المدعوة مادة البلاستيك. منذ سنوات الستينيات استعمل وارول ما أقترح تسميته «تكثيف الصورة»: وذلك بشكل ملموس أولا، باختياره لمادة البلاستيك وللتمثيل باستنساخ الصور، ثم رمزيًا بإعطاء مضاعفات الحياة وحدة ملساء اصطناعية غير قابلة للتدمير. في **صورته الذاتية** لسنة 1978، يرقى بهذا التحالف بين الشكل وتقنية التمثيل إلى مستواه الأعلى. إنها صورة قائمة على لعبة مزدوجة للصورة الفوتوغرافية السالبة. وكما هي الحال دائمًا، فإن الصورة السالبة تمثل الموضوع في حالة شبح. في **صورته الذاتية** يمثل وارول نفسه في مجموعتين كل واحدة تشمل ثلاث صور. كل مجموعة من هاتين المجموعتين تعطينا صورة وارول من خلال ثلاث زوايا مختلفة: الثلاثة أربع، نصف الصورة، ثم الصورة. العبرة من ذلك واضحة:

الواحد متعدد، الذاتي مخالف، التكثيف هو الوجه السالب للشخص[1]. لا يتجلى مفهوم الظل هنا إلا بطريقة غامضة، لكن بكيفية ملحة. وهو يقوم على تمثيل أحد أكثر المظاهر التي تميز الصورة المعروفة لوارول، ذلك المظهر الذي كان قد ولج المخيال الجمعي، والذي كان قد تحدث عنه مرارًا: شعره (تقريبا) الأبيض[2].هذه الخاصية الجسدية (لكن عند وارول «الخارج» **هو** الشخص) تتخذ هنا دلالة مهمة ما دامت هذه الصورة الذاتية تمثله في اللحظة التي كان يحتفل فيها سرًّا بعيد ميلاده الخمسين، مثل «طفل مسن» أو ك«كهل شاب»، مانحة إياه هالة أسطورية لـ **puersenex** لـ«جني» صبياني وشيخ في الوقت ذاته. والحال أن القلب السلبي ليس من القوة لكي يضفي السواد على شعره الأبيض الأسطوري، مما يضع التمثيل بالصورة السالبة موضع سؤال. مجمل القول، فأكثر مما ولدته الصيغة السالبة، فإن الطيف الثلاثي الأسود ذا الشعر الأبيض يمثل الظل المثلث للطفل-الشيخ للقرن العشرين.

إن الانتقال إلى التضاد بين الأحمر والأسود في الثلاثية الثانية يدخل تكثيفًا ثانيًا للشخص. يشكل الأحمر جزءًا لا يتجزأ من الشخص «الواقعي» لوارول، بسبب لون عينيه. لكن في النصف الثاني **لصورته الذاتية**، لا يقتصر الأحمر على العينين. وظيفته أكثر أهمية: فكما لو أن المد الحيوي قد غيّر من وظيفته ومن مساره، فتحول من محتوى شكل إلى شكل محتوى. ولكن بهذه الكيفية، فإن الجوهر الحيوي يصبح مجرد شكل **للصورة الذاتية** في مجموعها، ويتحول إلى رمز للأنا في عصر تكثيف الفرد. لكي نفهم هذه الطريقة فهمًا جيدًا، ينبغي أن نذكّر بأن وارول كان قد أنجز سنوات فيما قبل، فيلمين سنة 1974: **فرانكنشتاين أندي وارول، ودراكولا أندي وارول** *Andy Warhol's Frankenstein. Andy Warhol's Dracula*، حيث كان موضوع العينين الدمويين و«الدم الخارجي» (الحاضرين أيضًا في صور ذاتية أخرى لوارول) يلعبان دورًا مهمًا. عنوانا هذين الفيلمين هما أيضًا دالين بسبب شكل الانعكاس الذاتي الذي يطبعهما، ذلك الشكل الذي يصرح بشكل مباشر بتملك فنان البوب لخيال رعب قديم.

(1) Warhol sur De Chirico: 'Every time I saw him felt I had known him forever. I think he felt the same way... Once he made the remark that we both had white hair!' ('Industrial metaphysics', p. 70.

(2) نتابع على هذا النحو التساؤل الذي اقترحه بودريار J. Baudrillard في كتابه :
Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, pp. 110-21 and 216-20.

الصورة الذاتية التي تلي ذات أهمية. وقد أنجزها وارول سنة 1981، وهي تحمل عنوان **الظل** (*The Shadow*، الشكل 96). وهي عبارة عن صورة متسلسلة ذات أبعاد كبيرة (تقريبًا متر/متر) تمثل وارول مزدوجًا وذا أبعاد مبالغ فيها. في الجانب الأيمن يظهر ثلاثة أرباع منه، وقد قطّعه الإطار جزئيًا، بينما ملأ ظلٌّ صورته بقية الصورة. طريقته لا تُفهم إلا بصعوبة دون الإشارة إلى ما سبق تقنيات الاستنساخ المضاعف التي اعتمدتها «الشاشة المجنونة» خلال سنوات العشرينيات (الشكل58). سيكون مع ذلك من الإفراط قصر الآثار المترتبة على الصورة الذاتية لوارول على هذا الجانب. يُبرز العنوان الأهمية المعطاة لهذا التوسيع الذي يحتل بجشع فضاء التمثيل. العنوان والصورة يسمحان بتبين وجود علاقة معقدة مع النسخة المزدوجة التي ينبغي أن نلح عليها[1]. وهي ليست العلاقة الأوّلية والحيوية التي يرتبط فيها البدائي بظله، بل بالعكس، إنها العلاقة المتوترة والمأساوية للفرد الذي أضفت عليه مابعد الحداثة الصبغة التكثيف. لاختراق أسرارها ينبغي أن نضعها في سياقها المـزدوج: يتعلق الأول مباشرة بإبداع وارول، والثاني بالمصادر التي ينهل منها.

(1) اكتشف التاريخ:

A. Brown, Andy Warhol: His Early Works, 1947.

فيما يخص التفاصيل حول وارول/ ميكي ماوس انظر مقالنا: «ظلال وارول»، منشور بدفاتر المتحف الوطني للفن الحديث 66 (شتاء 1998) ص ص 78-93، وص87.



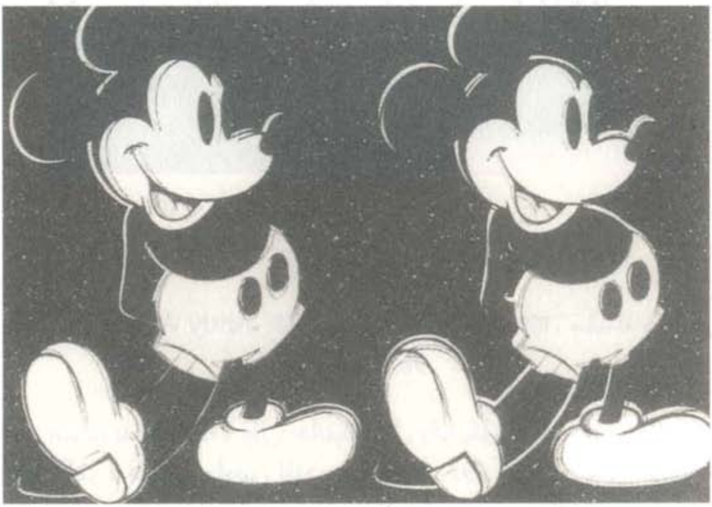
الشكل 96

أندي وارول Andy Warhol، **الظل** (The Shadow)، 1981، **سلسلة صور على ورق** 96.5/96.5

في سياق سنة 1981، وإلى جانب **الظل** (الشكل 96)، ظهر مؤلف آخر. يتعلق الأمر بـ «**ميكي ماوس المزدوج** (الشكل 97). الميكي ماوس قريب من بينوكيو وارول. أكثر من ذلك: إنه كان مثل وارول جني *puer senex* أمريكا وصنمها». تتجاوز الصدف الزمنية، مرة أخرى، حدود الترابطات المجازية الخالصة، أو بعبارة أدق، إنها تقيمها على أساس صلب: نعلم أن وارول ولد يوم 6 أغسطس 1928 [1] وميكي ماوس -على حد قول السينمائيين وأصحاب الرسوم المصورة- يوم 18 نوفمبر من السنة نفسها. ينتمي وارول وميكي لنفس «الفئة العمرية»، ولا أظن أنني سأخطئ كثيرًا إن أكدت أن الفنان يستفيد أيما إفادة من هذه الصدفة السرية.

(1) G. Deleuze, *Difference et répétition* (Paris, 1968), pp. 164-8, and Deleuze, *Logique du sens*, pp. 292-307.

لنقترب مباشرة من الصور. **ميكي ماوس المزدوج** ليس فقط مزدوجًا، بل إنه عملاق كذلك، خصوصًا إذا أخذنا بعين الاعتبار أبعاد فأرة طبيعية: هو بطول 109.2 وبعرض 77.5 سم. إلا أن ميكي ليست فأرة «عادية». إنها صنم، وهي نسخة محرفة. بهذه الصفة إذن الازدواج ولد مع المولود. «العدد اثنان» **لميكي ماوس المزدوج** لا يتعلق بجدل أصل/نسخة، وهذا بالضبط هو الأمر الأكثر إثارة للقلق: الاثنان **معًا** أصل ونسخة. متطابقان ومختلفان، هما الذات والآخر في حالة يمكن لواحد أن يأخذ مكان الآخر. يمثله (ما) وارول على أرضية مصنوعة من الغبار والماس، وهي طريقة تقنية (ورمزية) غالبًا ما تبناها كي ينجز أشباه أيقوناته. بهذه الطريقة، فتح الصورة على دوار لا حدود له هو دوار ما بعد الحداثة منظورًا إليها بوصفها عصر صعود النسخ المحرفة وانتصارها [1].



شكل 97

أندي وارول Andy Warhol، ميكي ماوس مضاعف، كتابة متسلسلة، 1981، 77.5/109

(1) انظر بهذا الصدد الشروح التي يعطيها الفنان ذاته:
P. Klee, Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, t. I (Bâle/Stuttgart, 1971), pp. 330-332.

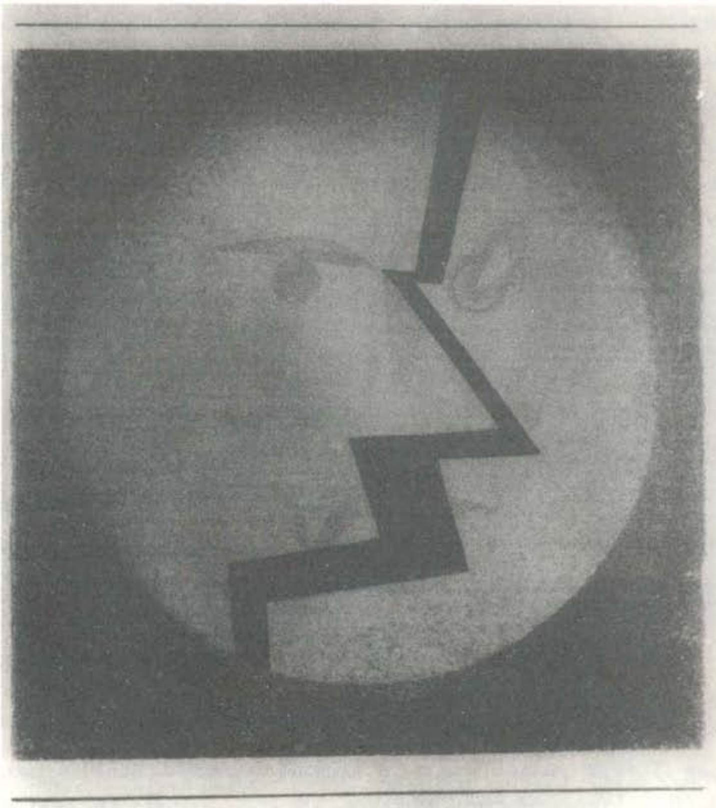
على خلاف **ميكي ماوس المزدوج**، فإن الصورة الذاتية المعنونة بـ **الظل** (الشكل 96) تطرق إشكالية التضعيف كنتيجة لانقسام. يُظهر الظلُّ الصورةَ الجانبيةَ لشخص (وارول) يمكننا أن ننظر إليه (أيضًا) في وضع (شبه) أمامي، شبه مجابِه. لقد علمنا جدل التمثيل الغربي أن المجابهة والوضع أمام -والمرآة- تشكل الصيغة الرمزية لعلاقة الأنا بالذات، بينما الصورة الجانبية -والظل- يشكلان الصيغة الرمزية لعلاقة الأنا بالآخر.

في حين أن ميكي ماوس، دائمًا في صورته الجانبية، هو صورة مستلبة لـ «آخر» وفرحة في الوقت نفسه، فإن وارول يُظهر في صورته الذاتية توترًا حادًا بين المنظورين. إذا سمحنا لأنفسنا باللعب بالكلمات سنقول إن وارول يفقد وجهه Se dé-visage في **الظل**. إنه يتفحّص ملامحه من جهة، ويفككها من جهة أخرى، في عملية تحيل إلى تراث غير غريب عن تاريخ الصورة الذاتية الغربية. هذا التراث الذي لا يمكننا أن نرسم هنا كل تاريخه ترك لنا بعض الأمثلة التي من شأنها أن تسلط بعض الأضواء على طريقة وارول، ينبغي إذن الاقتراب منها ولو باختصار شديد. لكن قبل القيام بذلك، ينبغي أن نؤكد أن هذه الضرورة لا تتولد عن رغبة في التوحيد بين «التأثيرات» و«المصادر» المباشرة التي من شأن الصورة الذاتية لـوارول أن تكشف عنها، وإنما تعود بالأحرى لفضول أركيولوجي، يهدف إلى توحيد طبقات المخيال الغربي، الذي لا يظهر لنا عنه وارول إلا السطح. إذا كان ثمت شيء يستحق الذكر في النتائج التي تمخض عنها هذا البحث، فهو ما يتعلق بالكيفية النوعية التي تصورت بها ما بعد الحداثة، من خلال وارول، كشف وجه a en-visagé التعامل مع النسخة المضاعفة وتفكيكه dé-visagé.

ابتداء من عشرينيات القرن الماضي تطرق المخيال الطلائعي للعلاقة الصورة الأمامية/الصورة الجانبية في صيغة انفصام schize. صورة **الصاعقة التي ألمت بسيماء الوجه** *(Physiognomischer Blitz)* التي أنجزها بول كلي Paul Klee سنة 1927 هي المثال الرمزي لذلك الانفصام (الشكل 98)[1]، فكما يوحي به العنوان، نقطة انطلاق مكونة من تجربة لافاتير وقد أخَذت منها أكبر مسافة ممكنة. عند كلي Klee الخط المنكسر

(1) انظر قراءة ر. بريان R. Brilliant، فن الصور الذاتية، (لندن،1991)، ص ص171-174، وكذلك ملاحظات ك. فان شونبيك Chr. van Schoonbeek «ألفريد جاري Alfred Jarry، منسي تاريخ الفن»، حوليات تاريخ الفن والأركيولوجيا، الجامعة الحرة لبروكسيل، الجزء 17 (1995) ص ص94-96.

الأسود الكبير الذي يقسم الوجه يُمثّل ظل صورته الجانبية نفسه. وهكذا تنكسر وحدة الشخص الشمسية، وبدل أن ينفصل الظل عن الوجه، فإنه يُعلّق عليه بسخرية من الداخل. تَمثُل قوة صورة كُلي في كونها تصدع بطريقة بالغة التركيز، طريقة بأكملها من الترميز، وترسم جرحًا داخل تمثيل الوجه البشري الذي عمِل فنانون آخرون على سبر أغواره.



الشكل 98

بول كلي Paul Klee، صاعقة في سيماء الوجه، ألوان مائية، 1927، 25.4/25.4، مجموعة خاصة

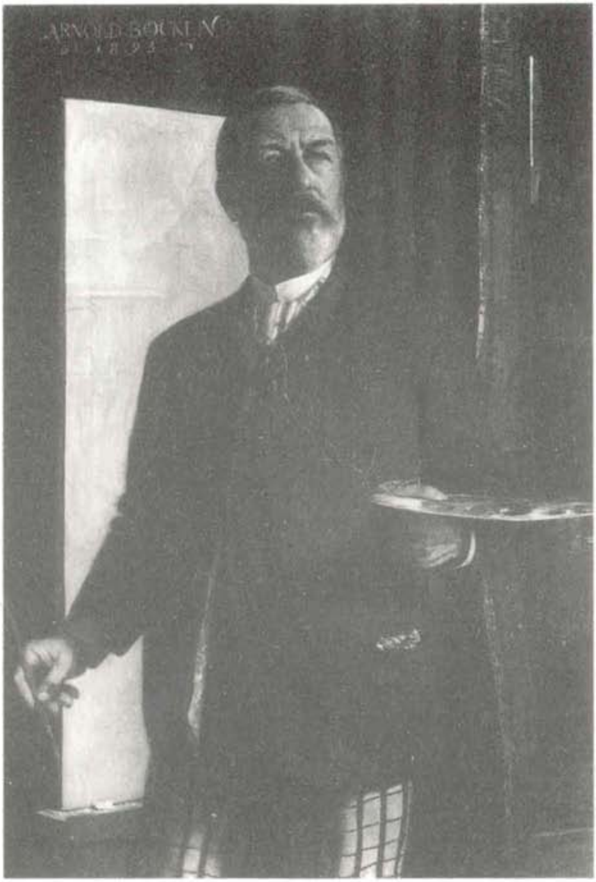


الشكل 99

جيورجيو دي شيريكو، **صورة ذاتية**،1920، على قماش 60/50.5، مجموعة خاصة

عودةً إلى نقطة انطلاقنا، لننظر عن قرب إلى التجارب التي تقدمت مباشرة **ظِل** وارول (الشكل 96). صدرت تلك التجارب عن فنانين هما اللذان أحدثا أكبر تأثير على تكوين الفنان الأمريكي: وأعني مارسيل دوشان وجيورجيو دي شيريكو. عن طريق دي شيريكو، دخل وارول في حوار مباشر وعميق مع التراث الغربي حيث استعاد الفنان الإيطالي في **صورته الذاتية** مصدرين للإلهام فمزج بينهما بكيفية واضحة. المصدر الأول هو الصورة الذاتية لبوسان Poussin التي تعود إلى سنة 1650 (الشكل 31) والتي أخذ منها دي شيريكو وضعها نصف-الجسدي، وتيمة الكتاب، وجزئيًا، التضعيف عن طريق الظل الملقى. فيما يتعلق بهذا الجانب الأخير، الاختلافات واضحة أشد الوضوح. أما عند بوسان، فإن البقعة السوداء الكبيرة التي تنطبق على لوحة مهيأة إلى جانب اسم الفنان تشير إلى الوظيفة الرمزية «للتشابه بوجه عام»، بينما، ينفصل الظل عند شيريكو

عن أيّ حامل، فيحوم حول نفسه إن صح التعبير: فانتقالًا من أسود يصبح أبيض، ومن خلفية يغدو شكلًا. وفي الحقيقة، إن هذا الظل لم يعد ظلًا، وإنما طيفًا متحركًا. وهو لا يستعيد أي حركة للنموذج، وإنما يصاحبه بحركاته الخاصة به وشبهه الخاص، الذي هو الصورة الجانبية وقد استلبت و«تشوهت». يمكن أن نرد النقل الميتافيزيقي الذي يهز التمثيل عند بوسان هزًا، إلى تأثير أحد الفنانين المفضلين لجيورجيو دي شيريكو، وأعني آرنولد بوكلن Arnold Böcklin. في صورته الذاتية سنة 1893 (الشكل 100) يمثل بوكلن نفسه أمام حامل لوحته الذي يوجد عليه قماش أبيض بدأ الاشتغال عليه بالكاد. ومع ذلك فنراه منهمكًا في الرسم، لكن في وضع غريب، لم تعتده التقاليد الغربية للصورة الذاتية. التفسير الوحيد الممكن لا ينبغي أن نبحث عنه في المنطق الداخلي للوحة، وإنما ضمن منطق خارج التمثيل. فهذا الفنان الذي يحمل في يده اليسرى آنية خلط الألوان، والفرشاة في اليمنى، والذي، عوض أن يهتم بانشغاله، لا يلتفت نحو نقطة بعينها من الفضاء الذي يشغله المشاهد، هو فنان «يَظهر لنفسه» و «يمثُل لها». على مستوى رأسه، وفي أعلى اللوحة توجد صورته الجانبية مخططة بالكاد. يقدم لنا إخراج الصورة بحيث تقرأ وتؤول باعتبارها تخطيًا لمستويات الواقع: خلف رأس الفنان «ممثلًا» (ولكن أيضًا **بالقرب** منه) ينبغي أن تفهم الصورة الجانبية كما لو كانت تكملة ضرورية لإنجاز التمثيل ذاته، الذي يشكل الموضوع الأساس للوحة. لا شك أن دي شيريكو كان يحب كل ما يتخطى المنطق الفوري. كانت قوته تكمن في كونه مزج صورة ذاتية ليست ظلًا (بوكلن) مع ظل ليس صورة ذاتية (بوسان)، وذلك في لوحة «ميتافيزيقية» موضوعها الفنان ونسخته المضاعفة. تمثلت مهارة وارول في كونه ساءل لوحة دي شيريكو، التي لا شك أنه كان يعرفها مباشرة، بكيفية ملحة إلى حد أنه استطاع أن يسترجع لحسابه وبكيفية أعتقد أنها حدسية، أسباب وجودها العميقة. كان عونه، في هذه العملية، وبكيفية غير مباشرة، هو «ملهمه» الثاني: مارسيل دوشان.



الشكل 100

أرنولد بوكلين Arnold Böcklin، صورة ذاتية في ورشة الرسام، 1893، زيت على قماش، 120.5/80.5

نعلم أن مارسيل دوشان كان يحب أن يرسم نسخًا مكررة من نفسه، بل نسخًا متعددة. لكي نبرز كل ما يدين له به وارول في هذا المجال، ربما سيكون علينا أن نؤلف كتابًا آخر، أكبر حجمًا وتعقيدًا من هذا. فلنقتصر إذن على الجوانب التي بإمكان **الظل** أن يسلط عليها بعض الأضواء (الشكل 96).

في سنة 1963، هيأ دوشان، الذي كان فن البوب الأمريكي قد اكتشفه للتو فتبناه كمؤسس، معرضًا لمتحف باسادينا للفنون Pasadena Art Museum بكاليفورنيا. استعمل ملصقًا قديمًا كلوحة إعلامية (1923 الشكل 101). في الإطار الفارغ لإعلان البحث عن مجرم ألصق صورتين له. النتيجة هي عمل محرج قصدًا ومثير: الصورتان أصغر بكثير من إطارهما، وهما غير واضحتين وملصقتان بكيفية سيئة. إضافة إلى أنهما تعكسان الترتيب الذي كان ينبغي أن يظهر فيهما المنظر الأمامي والجانبي في مثل هذه اللوحات الإعلامية[1].

جرت العادة أن يُصوَّر المجرمون (أو المتهمون بارتكاب جنح) من وجهات نظر تختلف 90 درجة. وهي عادة تماثل في قدمها التجاء الجهاز الأمني إلى استخدام الصورة الفوتوغرافية. وتجد تفسيرها في مفهوم يعتبر أن وجهة النظر المضاعفة هي الضامن الوحيد **للهوية**. التصوير الفوتوغرافي الأمامي والجانبي يعادل «صب» الشخص في طاحونة واحدة، وليس من قبيل الصدفة أن تصاحب هذه العملية عادة بأخذ بصمات الأصابع. «الأمام» و«الجانب» يشكلان **معًا** بصمة الوجه. في الصياغة القانونية لأخذ الصورة من وجهتي نظر كما مورس عبر السنين، فإن الأول (والأكثر أهمية) هو أخذها الأمامي، بينما الجانبي ليس له إلا قيمة ثانوية بجميع معاني الكلمة. الأخذ الجانبي، في التقاليد الغربية لتمثيل الشخص، يأتي ليؤكد صحة هوية وجهة النظر الأمامية وليس العكس. لهذا السبب فإن الصورة العدلية القانونية تبنّت هذا الوضع من غير أن تطرح أي تساؤل بصدده: في ملصقات البحث عن مجرمين، مثلما هو الأمر في سجلّات رجال الأمن، فإن الصورة الجانبية تحتل المرتبة الأولى، والأمامية المرتبة الثانية. إضافة إلى ذلك، فإن الصورة الجانبية ينبغي أن توجه نظرها نحو الأمامية كما لو أن هوية الشخص تعتبر ماثلة في حوار من أجل تصحيح انفصام.

بإخفائه لهذا الحوار القديم، فإن دوشان يكشف عن خدعة: ما نراه هو تمثيلٌ مخلخل، تمثيلٌ يجسد فيه أخذ الصورة من وجهتي نظر صدعًا مخفيًا لكنه مهم، تمثيل يقترح بيانَ، ليس الهوية، وإنما الهوية المزورة. كما لو أن دوشان، في نهاية الأمر فصَل الظل عن الأصل، أو، حتى نعبر عن ذلك بلغة سريالية كانت مألوفة عنده من غير شك، إنه فصَل الظل

(1) Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, p. 113; R. A. Steiner, 'Die Frage nach der Person'.

عن الفريسة.



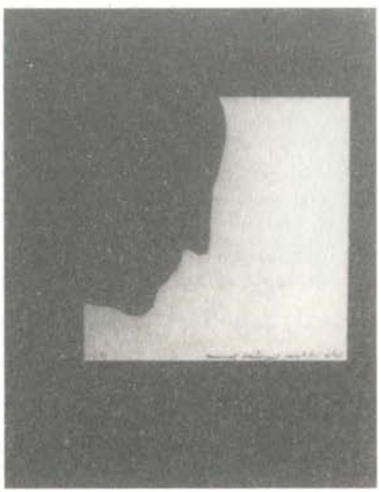
الشكل 101

مارسيل دوشان، **مطلوب**

Marcel Duchamp, Wanted, $ 2000 Reward, 1923, lithographie, Philadelphie, Museum of Art, the Louise and Walter Arensberg Collection.

ليس هذا النهج مما من شأنه أن يبعث على الدهشة، اعتبارا للأهمية التي كان دوشان يوليها للظل، وهذا منذ زمن بعيد، من جهة، وللإشكالية

القلب من جهة أخرى. بإمكاننا أن نجد في معظم صوره الذاتية آثارًا لهذه اللعبة، إلا أنني سأقتصر على بعض الأمثلة. تجدر الإشارة إلى بروز أفضلية للصورة الجانبية كـ«توقيع»، وذلك مرارًا وتكرارًا، سواء في الصور الذاتية الفوتوغرافية لفترة الشباب، أم في بعض تجارب السنوات الأخيرة من حياته. فمن أجل دراسة روبير لوبيل Robert Lebel المعنونة **عن مارسيل دوشان** (1958)، على سبيل المثال، هيأ صورة لصفحة الغلاف تمثله جانبيًا محاطًا على الخلفية الخضراء لأحد «صناديقه» المشهورة (**الصندوق الأخضر**). ستُستخدَم هذه الصورة (الشكل 102) ملصقًا يعلن عن معرض أقيم بمناسبة انطلاق بيع الكتاب في مكتبة «لاهون» (La Hune) في الحي اللاتيني. يمكننا أن نتعرف هنا بسهولة على مخلفات الصور الظلية لسيماء الوجه عند لافاتير (الشكلان 61، 63). ما دلالة هذه الاستعادة المتأخرة من طرف دوشان؟ يظهر أن الملصق من أجل لاهُون يعبر عن ذلك بوضوح: الكتاب والمعرض يسائلان «الوجه الغامض» لدوشان، والذي لا يمكن سبر أغواره. لنقل إنهما يقومان بـ«تحليل للظل» (ombranalyse).



الشكل 102 مارسيل دوشان، صورة ذاتية جانبية، 1959



الشكل 103

مارسيل دوشان Marcel Duchamp ، غلاف كتاب من أجل مؤلف روبير لابيل Robert Label ، عن مارسيل دوشان، منشورات تريانون، باريس، 1959

ينبغي أن نسجل في هذا السياق أن دوشان قد أنجز، في الفترة نفسها، صورة ذاتية خطت فيها الصورة الظِلّية إيجابًا (الشكل 103) أرسلها إلى بعض أصدقائه. ولمن استأنس بعض الشيء بلاغة ما يصدر عن دوشان من أعمال، من ناحية، وما كرسه تقليد لافاتير من ناحية أخرى، تنفتح السبل لقراءة منفصلة عن هاتين الصورتين: كما هي الحال عند لافاتير، فإن وجهة النظر الإيجابية والسلبية تظلان معلقتين، إلا أن -وهنا يأتي دور دوشان- الصورة الجانبية السوداء هي التي تقدم إلى الساحة العمومية لكنها تظل عسيرة التفحص، أما الصورة البيضاء، فإنها تتوجه إلى الأصدقاء، لكنها ليست إلا خداعًا، ما دام «أصلها» لا وجود له.

استكمالًا لتفكير دوشان حول الفصام ينبغي أن نورد، على الأقل، مثالًا أخيرًا. يتعلق الأمر بصورة ذاتية فوتوغرافية يعود تاريخها إلى سنة 1953 مؤلفها هو فيكتور أوبساتس Victor Obsatz (الشكل 104). كما هو الأمر في حالات من هذا النوع، يكون من الصعب تحديد ما للنموذج في تكوين الصورة، لكن، اعتبارًا لطابع اللعب الاستثنائي لهذه الصورة، فإننا يمكن أن نخمن أن تلك المساهمة كانت مهمة. الصورة نتاج لتطابق

وجهتي النظر (الأمامية والجانبية). عند أخذ الصورة من الوجهة الرئيسة (الأمامية) فإن النموذج يحدق بعينيه في المشاهد، ويبتسم له فاتحًا معه حوارًا من نوع أنا-أنت. النظرة الجانبية لا تساهم في ذلك، بل لا يمكنها أن تفعل. تتوجه النظرة نحو نقطة غير محددة من غير أن تتمكن من لقاء نظرتنا نحن. انطباق النظرتين هو من الاكتمال إلى حد أنه من الواضح أنه يتعلق بالشخص نفسه: يأتي خط جبهة النظرة الجانبية ليمتزج مع محيط الرأس الأمامي وتأتي لحظة لا نعرف فيها أين تبتدئ نظرة وأين تنتهي الأخرى. إن كون هذه الوحدة الظاهرة ليست في الواقع إلا ازدواجًا يتأتى من كون النظرة الأمامية نظرة شاردة: حتى وإن كانت مبتسمة وتبدو كأنها «هنا»، فإنها شفافة، لأن أذن الصورة الجانبية تحل محل الأنف. لا شك أن الإحالة إلى نوع من الخطاب التفكيكي ذي الأصول التكعيبية (الشكلان 39، 40) حاضرة فيه، لكنني أظن أن خطاب دوشان يرمي أبعد من ذلك: إنه يرمي إلى إبراز انفصام تمثيل الوجه عند الغرب.



الشكل 104

فيكتور أوبساتز Victor Obsatz، مارسيل دوشان، صورة فونوغرافية، 1953

بعد أن انتهينا من الالتفاف على تقلبات التقاليد، لنوجه السؤال آخر مرة إلى **ظل** وارول (الشكل 96). التقاط الصورة تركّز أساسًا حول الوجه بشكل حصري. هذا الوجه الضخم (ما يقرب من متر مربع) يستمد أصوله من أدبيات للتكبير والحجم ليست هي أدبيات صورة الوجه في التشكيل الغربي، وإنما أدبيات المستوي الكبير الذي تعتمده السينما. يتصور وارول الصورة، كما قلنا مرارًا، كما لو كانت أكثر واقعية من الواقع[1]. أما التكبير، فليس إلا أحد أساليب الارتفاع بالواقع، والأسلوبان الآخران هما التضعيف والتكثير. هذا الأسلوب الأخير، الذي كثيرًا ما انتهجه وارول في جميع أيقوناته المابعد-حداثية، يُنتهج هنا بكيفية خاصة جدًّا: عن طريق الظل الملقى. يشكل الظل والوجه ثنائية متضادة: يمتد الظل في فضاء التمثيل، بينما الوجه الأمامي تقطّعه حدوده. أين نحن؟ الخلفية الزرقاء تُذكر بالسماء، واللون الغريب للوجه يُذكّر بالأحرى وإلى حد بعيد بانعكاسات الغرفة السوداء عند المصور الفوتوغرافي. هل يمكننا أن نوفق بين هذين الفضاءين؟ ربما، ولكن بشرط وحيد: هو أن نقوم بالربط بينهما بكيفية رمزية. في الغرفة السوداء لورشة عمله، يقوم وارول مثل المصور الفوتوغرافي بغسل الصورة السالبة ورفع الغلاف عنها وتحليلها. فهو عندما يصنع نفسه يحللها ويحلّها ويفكك أوصالها. فما نراه هو صورة ذاتية وسيناريو خلق وإنتاج في الوقت ذاته. وبطبيعة الحال، فإن صورة ذاتية/ سيناريو خلق لا يمكن تصوره إلا في زمن التصوير الفوتوغرافي. لننظر إلى الظل: ليس له حدود والوجه المحاط الذي كان ذا أهمية كبيرة في أسطورة أصول الرسم، أخلى المكان لخط متحرك، لا محدود الاتساع. الظل مسطح وحيد البعد، وشكله غير قار. إنه نتيجة تحليل للوجه، وهذا ليس فقط بمعنى كتابة تصويرية، وإنما أيضًا، وبكيفية أكثر واقعية، كاندلاع لحجم على السطح:

«أرى كل شيء على هذا النحو، أرى سطح الأشياء، إنه نوع من كتابة

(1) اقتباس مأخوذ من:

G. Berg, «Andy: My true story», Los Angeles Free Press (March 17, 1967), p. 3: «I see everything that way, the surface of things, a kind of mental Braille, I just pass my hands over the surface of things».

وانظر بهذا الصدد:

J.-Cl. Lebensztejzn, « Braille mental », in: Critique, 522 (1990). pp. 875-890

براي ذهنية. لا أعمل إلا على مر اليد على سطح الأشياء»[1].

وأيضًا:

«إذا أردت أن تعرف كل شيء عن أندي وارول، انظر إلى السطح -سطح رسومي، وأفلامي وأنا نفسي- هناك ستجدني. لا شيء وراء السطح»[2].

ما دام السطح **هو** أنا، ما دام **هو** الشخص، فإن انتشار الوجه على الظل الملقى ليس إلا عملية شهادة على «حضور فعلي»، كما سنّه تقليد للتمثل عند الغرب (الأشكال 18-22)، إلا أنها طريقة تستهدف المرحلة الأخيرة لإضفاء أكثر ما يمكن من الواقعية على الشخص: تحقيقه الأقصى في عدمه الخاص. هذا لإشعاع المسقط على أزرق خيوط الماس، هذا الوجه من غير عمق ومن غير شكل لذلك الذي ينتزع وجهه دليل على المفارقة التي تطبع تمثيلَ الأنا منظورًا إليه كاختفاء من حجم كبير، اختفاء كوني.

3. عملية الفأر الميت

في 24 نوفمبر 1970، الساعة 19، نظم كل من الأمريكي تيري فوكس Terry Fox والألماني يوسف بويز Joseph Beuys في أكاديمية الفنون الجميلة في دوسلدورف «عملية» تسمى **وحدة العزل**[3]. في وثائق بويز، تحمل الصور الرائعة التي أنجزها أوت كلوفاوز Ute Klophaus (الشكل 105) تحمل شعارًا لها «**عملية الفأر الميت**» (**Dead Mouse**). الصورة الفوتوغرافية نفسها هي التي تركت لنا أكثر أوصاف الحدث إيحاء:

---

(1) اقتباس مأخوذ من:
G. Berg, «Andy: My true story», Los Angeles Free Press (March 17, 1967), p. 3: If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.»

انظر بهذا الصدد الدراسة القيمة لـ:
B. H. D. Buchloh 'Andy Warhol's One-Dimensional Art:19561966-, in: K. McShine (éd),Andy Warhol. A Retrospective (New York/Boston, 1986), pp.39-61.

(2) فيما يتعلق بالتوثيق الخاص بهذه العملية (بما في ذلك الجدالات حول تاريخها) انظر:
U. M. Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotographischer Dokumentation (Stuttgart, 1994)، pp. 306-311.

(3) U. Klophaus, *Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys* (Bonn, 1986), p. 57. Other accounts are in U. M. Scheede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, pp. 306ff.

«حدث ما حدث في قبو الأكاديمية. كان ذلك يتضمن في الواقع عمليتين مختلفتين تشملان مسارين مفترقين. عمل يوسف بويز وتيري فوكس معًا في هذا الفضاء، لكن في انفصال. لم تكن هناك إلا تقاطعات قليلة في عملهما. التقطت لفوكس وبويز صورهما بشكل منفصل.



الشكل 105

أوت كلوفوس، يوسف بوز في «وحدة العزل» (عملية الفأر الميت)، Ute Klophaus, 1970
.Joseph Beuys dans 'Isolation Unit' (Action Dead Mouse), 1970

كان بويز يقف أمام جدار من الطوب لقاع القبو. كان يرتدي واحدة من مئات البدلات المصنوعة من ثوب اللبد، والتي كانت تباع وقتئذ «متعددة» في أسواق الفن. كانت البدلة على المقاس، لكن الأكمام والساقين كانا طويلين. هذه البدلة المبالغة في أبعادها كانت تظهر عليه كلحاف مفرط في الكبر. كان يحمله فوق ملابسه العادية، مما كان يعطيه هيئة غريبة ومألوفة في الوقت ذاته (fremd und ver-traut. الأبعاد المبالغ فيها (die Übergrosse) كانت تعادل أنا أعلى. هكذا كنت أراه.

في يده اليمنى كان يوسف بويز يمسك فأرًا ميتًا. كان هذا الفأر قد عاش في غرفته لمدة طويلة. أيامًا قليلة قبل العملية، رأى بويز في حلمه أن الفأر قد مات وأنه سيرحل. عندما استيقظ، رأى أن الفأر قد مات بالفعل.

بعد أن بقي لمدة طويلة في هذا القبو، أمام جدار من طوب، والفأر في يده الممدودة، وضعه بويز على أسطوانة كانت تدور على جهاز موضوع على الأرض. بعد ذلك قسم فاكهة الهوى (-eine indische Chrispana Frucht التي كان تيري فوكس قد حملها له. كان يمسك بنصفي الفاكهة في يده اليسرى فأكلهما بواسطة ملعقة. وهو يقوم بذلك، كان كل كيانه مركزًا على عملية الأكل وعلى هذه الفاكهة. كان يأكل بوجهه، بجسده بكُليته. كان يأكل كما يأكل الحيوان. من وجهه كان يظهر أنه يأكل فاكهة ناضجة. كان كما لو أنه أراد، وهو يأكل، أن يلتحم بجسده مع هذه الفاكهة. كان واقفًا هناك، أمام جدار الطوب لقاع القبو وكان معزولًا، منفصلًا تمامًا في عمله عن الأشخاص الآخرين في الغرفة. رأيت كيف بصق نواة الفاكهة التي سقطت بصوت حاد في طبق فضي أمام قدميه»[1].

إحدى صور أوت كلوفاوس (الشكل 105) موحية بالنسبة لموضوعنا. نرى فيها بويز ببدلته من اللبد لابسًا قبعته المشهورة، أمام نافذة مغلقة تكاد تكون كل ما نراه من جدار الطوب لقاع القبو. يده اليسرى معلقة على طول جسده، واليمنى ممدودة، مفتوحة الكف، تظهر الفأر الذي يوجه إليه بويز نظره بانتباه. وجهه مضاء كامل الضياء. نعلم أن فوكس كان قد عمل على إنزال مصباح ضوئي من سقف قاع القبو حتى اقترب من الأرض. من هنا كان يصدر الضوء الذي كان ينير وجه بويز ويلقي ظله على الجدار وعلى النافذة. يوجد هذا الظل مع الشاشة التي يسقط عليها في علاقة معقدة:

(1) Ute Klophaus, in a letter addressed to the author, dated 4 March 1996.

تقع النافذة في مركز الظل، إلا أن هذا الأخير يفلت من رقابتها الهندسية فيتجاوزها، كما لو كان الأمر يتعلق بتمرد رمزي. وهكذا يبلغ الرأس قاع القبو، وتلمس يد الظل إطار النافذة، لكن اليد الحقيقية، تلك التي تمسك الفأر الميت وتظهره للمشاهد، فإنها، على العكس من ذلك، تقع في المركز بفعل المستطيل الأول للنافذة. كل شيء يجعل من هذا الالتقاط للصورة وثيقة استثنائية سواء لقيمته كشهادة أم لحسه الفني.

يحدد أوت بدقة أكبر:

«بالتقاط هذه الصورة أردت أن أجعل من الظل شبه جسد، وأجعل من بويز نفسه ظلًّا، من هنا إبراز الظل الذي ينفصل ظاهريًا عن الجدران وعن النافذة، ومن هنا أيضًا اختفاء الأرض: ليس للظلال أقدام»[1].



الشكل 106

غوستاف كوربي Gustave Courbet، اللقاء (يوم سعيد، السيد كوربي!)، 1854، زيت على قماش، مونبولي، متحف فابر

(1) L. Nochlin, 'Gustave Courbet's *Meeting:* A Portrait of the Artist as a Wandering Jew', *Art Bulletin*, (1967), pp. 209-22.



الشكل 107

غافارني Gavarny، اليهودي التائه، رسم تمثيلي لليهودي التائه لأوجين سو، باريس، 1845

لو رجعنا إلى الوراء، فإن هذه الصورة تجد مكانها في نهاية سلسلة من الصور تتميز بطابع مختلط، نصف فني ونصف وثائقي، تجسيدًا لتجارب استعملت إضاءة اصطناعية عادة ما كانت تستخدم في الأكاديميات الفنية ابتداء من القرن السادس عشر (الشكلان 46 و47). طريق أخرى تربطها بصور الوجه، وعلى الأخص، بالصور الذاتية لفنانين من القرن التاسع عشر حيث كانت مصاحبة الظل الملقى تقدم بوصفها أداة تعبير حقيقية. منذ كوربي Courbet في **اللقاء** (1854، الشكل 106) فإن الظل الكبير الذي يسقطه الفنان على الطريق يعطي لشخصه طابعًا ضخمًا لا يقهر، ويحمل، بانطباقه على معلمة كيلومترية بيضاء، دلالاته الرمزية. إنه ظل مسافر بلغ معلمة، ظل فنان نبي على عتبة فنتين اجتماعيتين، وهو ممثِّل لحظةً تخطٍّ رمزي: إن هذا الظل، الذي هو أيضًا ظل «اليهودي التائه» (الشكل 107)[1]، يغدو معلمة

(1) Correspondance complète de Vincent van Gogh enrichie de tous les dessins originaux, *xii (Paris, 1960), p. 173.*

هو كذلك، ويبين أن صاحبه يمكنه أن يرفع عاليًا رأس إنسان حر مستقل، خصوصًا إذا قربنا بينه وبين غلاف الرواية الشعبية لأوجين سوي Eugène Sue، حتى ولو كان ذلك الغلاف يرقد في الغبار وعلى حافة طريق.

يمثل فان غوغ بدوره نفسه في لوحته التي تحمل عنوان **الفنان الرسام في طريقه إلى تاراسكون** (1888، الشكل 108)، في رفقة ظله الكبير الأزرق-الأسود الذي يسقطه الضوء القوي لوسط النهار على أرض الطريق ذات اللون البني الفاتح. في الرسالة إلى تيو Théo حيث يذكر اللوحة، لا يشير إلى الظل، وهو يكتفي بالحديث عن «رسم مخطط أنجزته لنفسي وأنا أحمل صناديق وأعوادًا ولوحة على الطريق المشمس إلى تاراسكون»[1] ولكن، بالنسبة للأجيال القادمة، سرعان ما أصبحت صورة رمزية عن الحياة بصفة عامة، وعن حياة الفنان خاصة. في دراسة فيلهيلم أوهد Wilhelm Uhde (Phaidon, 1936) حيث جُعل الاستنساخ الملون لهذا العمل غلافًا للكتاب، نجد أنفسنا أمام أسطورة ذهبية[2]:

«يذكّر اسم فانسان فان غوغ بعدد من الصور الحية، إلا أنه يذكرنا كذلك بظلال حياة بئيسة جرها خادمه مثل صليب غولغوتا المبكر. قصته (...) حكاية قلب وحيد ينبض داخل جدران سجن مظلم، معانيًا متألمًا دون أن يعرف السبب، حتى اليوم الذي رأى فيه الشمس، وتعرّف في هذا النجم سرَّ الحياة. طار قلبه نحو ذلك الكوكب، فاحترق بأشعته»[3].

هذه الأسطر التي تخبرنا بالطريقة التي تنشأ بها أسطوريات الفنان، كانت لها على الأقل فضيلة، وهي أنها مصدر إلهام لسلسلة من ست تنويعات أنجزها فرانسيس بيكون Francis Bacon في 1956-1957 انطلاقًا من نسخة مؤلّف فايدون، (الشكل 109)، حيث كان يريد، على حد قوله، تمثيل «الوجه على الطريق، على غرار طيف في الطريق»، ويبين كيف أن فان غوغ ذاب في ظله «مثلما تذوب شمعة متوهجة في شمعها»[4]، كي يتوصل في النهاية إلى أن:

(1) A. Gasten, 'Vincent van Gogh in Contemporary Art', in K. Tsukasa and Y. Rosenberg, eds, *The Mythology of Vincent van Gogh* (Asabi, 1993), pp. 100–108.

(2) W. Uhde, *Vincent van Gogh* (Vienna and London, 1936), p. 7.

(3) اقتباس مأخوذ عن:

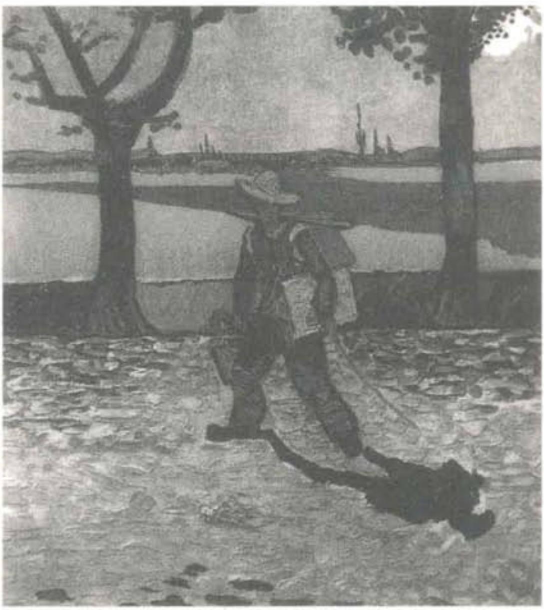
J. Russell, *Francis Bacon* (London, 1971), p. 91.

(4) اقتباس مأخوذ عن:

D. Ashton, Twentieth Century Artists on Art (New York, 1985), p. 139: «(Death) follows (artists) around like their shadow, and I think that's one of the reasons most artists are so conscious of the vulnerabi- lity and nothingness of life.»

«الموت يتبع الفنانين دائمًا مثل ظلهم، وهذا أحد الأسباب في كون معظم الفنانين واعين أشد الوعي بوهنهم وعدم الحياة»[1].

ولكن يبدو أن جميع هذه الأمثلة تُبرز، ليس التشابهات، وإنما الاختلافات النوعية بالأحرى لإخراج الظل عند بويز (وربما أيضًا وضمنيا في الصورة التي التقطها أوت كلوفاوس). أكبر هذه الاختلافات يمثل ولا شك في استقامتها العمودية، التي تعود، كما سبق أن رأينا، إلى تقليد أكثر قدمًا: ذلك الذي يعود لليليات القديمة. وإذا كان لها من علاقة مع أسطوريات «الظل الملقى»، التي صيغت خلال القرن التاسع عشر وتطورت خلال القرن العشرين، فإن ذلك يتم في إطار هذا الارتفاع العمودي الجذري الذي يستند بدوره إلى مسلسل نوعي من الترميز الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار.



الشكل 108

فانسان فان غوخ، الفنان الرسام في طريقه إلى تاراسكون، 1888 زيت على قماش، 48/44 كان قديمًا في متحف: Kaiser Friedrich, Magdebourg (détruit)

(1) L. B. Alberti, De Pictura/De la Peinture (I, 19), pp. 113115-.



الشكل 109

Francis Bacon, Portrait of Van Gogh II, 1957

قبل متابعة تحليلنا، لا بد من هذا التحديد. إن بلاغة الحدث، كما تبلورت خلال سنوات الستينيات في أوساط حركة الـ فلوكسوس Fluxus الطلائعية، كانت ترى في «العملية» شكلًا شعائريًا في التعبير مؤديًا إلى تخطي الحدود بين الفن والوجود. كانت تتهرب من الصورة الثابتة، وهذا هو السبب الذي يجعل الصورة الفوتوغرافية المعزولة لا تتمكن من أن تدل على معناها بكامله إلا نسبيًا. صُور أوت كلوفاوس، ومن بينها تلك التي وقع اختيارنا عليها، والتي هي من دون شك «أقواها»، تبين كلها أن «العملية» قد تم

تصوُّرها بدلالة إضاءة خاصة جدًّا، كانت تعطي لظل بويز قيمة فاعل، كما تعطي للنافذة العمياء قيمة شاشة رمزية. لذلك يحق لنا أن نتساءل ما دلالة هذا الإخراج الذي لا تمثله الصورة إلا جزئيًا ولكن بطريقة رائعة جدًّا؟

لذا فلنأخذ عملية **الفأر الميت** على ما هي عليه -أي بوصفها تمثيلًا رمزيًا- ولنحاول تأويلها. لنبدأ بالديكور. نجد أنفسنا، فعليًا، داخل قبو مدرسة الفنون الجميلة في دوسلدورف حيث كان بويز أستاذًا يفرض الاحترام منذ عدة سنوات. رمزيًا مع ذلك، ما دامت العملية تتم في «الطابق الأرضي للأكاديمية». نحن كذلك في قبو التمثيل، في العالم التحتي حيث تتشكل الصور. الإطار الذي يسقط عليه بويز، ظله، وفي الأسفل، الفأر الميت، هو عبارة عن نافذة يعرف بويز تمام المعرفة توظيفها الرمزي الذي أوضحه ألبيرتي في فجر العصور الحديثة:

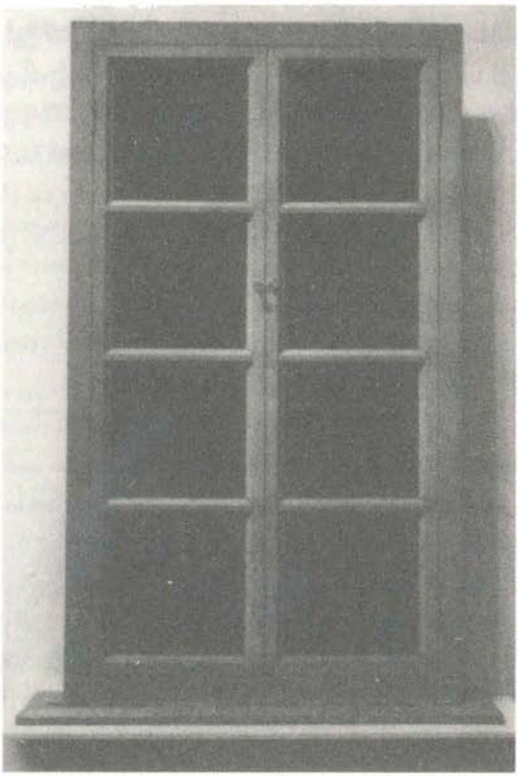
«سأتحدث إذن عما أفعله عندما أرسم، مع إغفال أي شيء آخر عدا ذلك. في البدء أخط على السطح الذي سأرسم عليه شكلًا رباعيًا بالحجم الذي أريد، مكونًا من زوايا قائمة، وسيشكل بالنسبة لي نافذة مفتوحة يمكن أن نرى من خلالها الحكاية، وهنا أعين المقدار الذي أود أن أعطيه للناس في لوحتي. أقسم ارتفاع الإنسان إلى ثلاثة أجزاء، وهذه الأجزاء هي بالنسبة لي متناسبة مع ذلك القياس الذي ندعوه عادة ذراع. بواسطة هذا القياس، أقسم خط قاعدة المستطيل الذي رسمت خطاطته إلى أقصى ما يمكن أن تحتوي من الأجزاء، وهذا الخط... إلخ، إلخ»[1].

إذا وقّفت هنا الاقتباس عند المقطع المعروف الذي يؤسس للتمثيل الكلاسيكي، فذلك لأن استعادته من طرف بويز لم تكن تهدف إلى استذكار المذهب الأكاديمي، بل نسيانه بالأحرى. وقد تقدّمه دوشان في هذا الأمر. ففي سنة 1920 ردّ دوشان في **أرملته الجديدة Fresh Widow** (الشكل 110) ردّ الدادائية على نافذة ألبيرتي[2]، مغلقًا مصراعيها، مستبدلاً فراغه هو بالتمثيل الغربي التقليدي. عن طريق لعب بالكلمات يعتمد على جناس اللفظين الإنجليزيين window/ widow وضع مكان «النافذة القديمة» لألبيرتي، نافذة جديدة تعلن الحداد على التمثيل الكلاسيكي. إن بويز لم يعد يسقط نفسه على **النافذة المفتوحة**

(1) J. Masheck, 'Alberti's «Window». Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprision', Art Journal, 50 (1991), pp. 3441- et W. Hofmann, 'Tag- und Nachtträumer. Von der Kunst, die wir noch nicht haben, München/Wien, 1994, S. 107 -111.

(2) بعد تاريخ حياته الذي كتبه ر.ستاشيلهاوس R. Stachelhaus، يوسف بويز، دوسلدورف 1988، ص94 وما يليها. لكن بويز كان يتقبل هذا النعت ويتحدث عنه بصراحة. انظر:
D. Kuspit, The Cult of the Avant-Garde Artist, pp. 83- 99..

finestra aperta لألبيرتي، وإنما على النافذة المسدودة لدوشان. إلا أنه يذهب أبعد من ذلك، من حيث إن الأرملة الجديدة نفسها fresh widow ستصبح -وليسمح لنا بهذا اللعب بالكلمات الإنجليزية- نافذة كبيرة السن old window. والحقيقة أن مصلحة بويز تتجاوز بكثير مجرد إنعاش الرسم الذي كان السبب الذي من أجله تم التمازج بين ألبيرتي ودوشان داخل عملية شعائرية كان دورها هو أن «تعيد تأسيس» وضع التمثيل بصفة عامة.



الشكل 110

مارسيل دوشان،

Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920,

خشب مصبوغ ونحاس ملون بالأسود

77.5 x 45 cm, New York, Museum of Modern Art.

ما يبحث عنه بويز، هو نسيان كل تمثيل-سطح، نسيان أي إطار مشفر. إنه يقترح تجاوز أي شبكة إحداثيات باسم تدخل مباشر لـ«الفنان» (حتى ولو كان تحت-أرضي) في تدفق الأشياء والكائنات. ومن ثمت، فإن «العملية» تقترب من الاحتفال السحري والحدث يقدم نفسه كما لو أنه تحيين للحلقات القديمة للشامانية وعبادة الطبيعة. ليس من غير المجدي كون عملية «الفأر الميت» (dead mouse) (والتقاط الصور التي خلفها لنا أوت كلوفاوس) تجد صداها المطابق في الصور التي تمثل حلقات السحر كتلك التي أتيحت لنا الفرصة للاقتراب منها (الشكل 49). قاع القبو، والإضاءة ذات المؤثرات الخاصة، الفأر، الجثة، الظل الضخم، الذراع ذو القيمة التأشيرية المزدوجة، هذه تكرارات تتجاوز مجرد الصدفة، وتطرح مشكلًا تأويليًا لا يمكننا التغاضي عنه، بل بإمكاننا القول إنه في هذا الالتقاط للصور (الشكل 105) يتم رفع «ظل الفنان» (الأشكال 24، 31، 32، 106، 108، 109) وتضخيمه في الاتجاه الذي يرغب فيه تمثيل مشاهد السحر.

صار الحديث عن شامانية بويز في الأدب الحديث، أمرًا جاريًا[1]. إن مساره الوجودي المرصع بالتجارب القوية، مثل حادث الطائرة الأسطوري، سنة 1943، في قرم Crimée، حيث وجد نفسه بين التتار الذين عالجوا صدمته الرأسية المزدوجة وأشفوها، وتمزقاته النفسية، وتكوين شخصيته ذات الهبة التي تفرض الاحترام، وإيمانه بالفلسفة الإحيائية، كل هذه الوقائع هي من التعقيد بحيث لا يمكننا النظر فيها هنا. إذا كنت أرى أن من الضروري التوقف عند بعض مظاهر هذه الإشكالية، فلأن شامانية بويز تعرض نفسها في قيمتها الرمزية الجوهرية في **عملية الفأر الميت** *Dead mouse* أكثر من أي حدث آخر. لذا فإن قراءة دقيقة لهذا **المعرض** وللدور الذي لعبه فيه الظل تفرض نفسها.

***

حسب المؤلِّف الكلاسيكي المخصّص للتقنيات القديمة لبلوغ حالات الوِجد الصوفي (والتي تعرّفها بويز في عمقها حسب ما تراه آخر

(1) المؤلف هو لميرسيا إيلياد:
M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* [1951] (Paris, 1983).
الأطروحة التي تقول ان بويز كان قد اطلع على النسخة الألمانية لسنة 1957 موجودة عند:
S. Bocola, Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys (Munich/New York, 1994), p. 534.

الفرضيات)[1]، فإن الزي الشاماني يسعى لأن يُمد الشامان بجسد جديد، سحري على شكل حيوان. وهو يزوّد حامله بمقاومة للبرد تعادل الارتقاء إلى حالة فوق بشرية[2]. مشاهدو الحدث (أوت كلوفاوس في الدرجة الأولى) قد فاجأوا بحق ما لم يكن متوقعًا عند ظهور بويز، خصوصًا بالنسبة إلى عمليات أخرى، حيث كان يشارك عادة بقميص وجينز[3]. بدلة اللبد الشهيرة لم تكن لباسًا عمليًّا يوميًّا، وإنما كانت، كما يقول هو نفسه، لباسًا رمزيًّا، و«صورة»، «تحفة فنية». ثم يضيف: بدلة اللبد هو المأوى الأقرب إلى الإنسان، إنه الكهف الذي يغلفه ويعزله. الحرارة التي تعطيها والتي تحفظها ليست معتادة: إنها حرارة «مخالفة»، من طبيعة روحانية، ولكن، في الوقت ذاته، بدائية، جوهرية (*eine ganz andere Wärme, nämlich geistige oder einen Evolutionsbeginn*)[4].

أما فيما يخص قبعته، فإن بويز يتحدث عنها بصراحة أقل، لكن، على عكس البدلة، فإنه لم يكن يفارقها، الأمر الذي جعلها سمة جوهرية لصورته **العمومية**. كانت وظيفتها عملية (كانت تخفي بقايا الضربة الرأسية)، لكن بالتالي، رمزية: كانت القبعة تدل (بإخفائها) على خروج صاحبها عن النظام وعن الطبيعي، تدل على **اختلافه**. بالنسبة للمنظومة بدلة/قبعة، فإن هذه الأخيرة تلعب دور استعارة بلاغية تذكر الكل عندما تشير إلى الجزء. بدلة اللبد هي غلاف شعائري للشخص الشاماني، والقبعة هي، حسب الأنثربولوجيين، سمته الدائمة التي لا محيد عنها:

«تعتبر القبعة أهم جزء من اللباس الشاماني. على حد قول الشامانيين، فإن جزءًا مهما من قوتهم يتم إخفاؤه تحت هذه القبعات. لذا فمن الجاري به العمل أنه عندما يتم عرض شاماني عاريًا تحت رغبة غير الشامانيين، فإنه يكفي الشاماني أن ينزع قبعته. عندما سألتهم عن هذا الأمر، أجابوني إذا كان الشامان من غير قبعة، فإنه يفقد كل قوة حقيقية، ولن يكون الاحتفال بكامله سوى مسرحية مقلدة تهدف أساسًا إلى تسلية الحضور»[5].

(1) Eliade, Le Chamanisme, pp. 151, 342, 369.

(2) See Scheede, Joseph Beuys. Die Aktionen, p. 307.

(3) Quotation from a 1970 interview reported by Schneede in Joseph Beuys. Die Aktionen, p. 309.

(4) Eliade, Le Chamanisme, p. 135.

(5) Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen, p. 306.

تجد القوى فوق العادة للشامان تحققها الفعلي في اتجاهين مختلفين؛ يتمتعون بمواهب في المعرفة خارقة للعادة (مثل القدرة على فهم لغة الحيوانات ولغة الأحلام) ثم مواهب القيام بالأعمال الاستثنائية. تبدو عملية **الفأر الميت** معرضًا حقيقيًا لخطاطة شامانية بدائية نظرًا إلى الكيفية التي تحقق بها هذان النوعان من القوة. يشكل موت الفأر المتوقع، كما تذكرنا به الشهادات، جزءًا من الفئة الأولى من القوى الشامانية. تنقُل الصحفية هيلغا مايستر Helga Meister، التي حضرت العملية، تفاصيل ذات دلالة: فقد حكى لها بويز أن الفأر كان قد ظهر له في المنام، وقد تحول إلى جرذ الأرض، وأنه قد عض يده ثلاث مرات. فهم من ذلك أن الفأر، الذي عاش تحت سريره ثلاث سنوات، كان قد مات[1]. إن فهم لغة الأحلام، التي يشهد عليها تصريح بويز، يعتمد، من جهة على قدرة الحالم على فك ألغاز الحلم الغزيرة (ثلاث عضات= ثلاث سنوات، التحول إلى جرذ الأرض= الموت)[2]، ومن جهة أخرى على فرضية أن الفأر (ومن خلاله الطبيعة، الوجود، العالم) يريد أن يتواصل مع الحالم.

المستوى الثاني للقوى الشامانية، مواهب العمل، تتخذ وجه تحققها في الحلقة السحرية بما هي كذلك. لاحظ مارسيل موس في مقالته الشهيرة **مقال في النظرية العامة للسحر** (1902-1903) أن:

«الأعمال الشعائرية هي في جوهرها قادرة على توليد شيء آخر غير المتعارف، إنها فعالة، إنها خلاقة، وهي تفعل. الشعائر السحرية يتم تصورها على هذا النحو إلى حد أنها غالبًا ما اتخذت أسماءها من هذا الطابع الفعال: في الهند، أحسن لفظ يوافق لفظ الشعيرة هو لفظ كارمان **karman** أي العمل، ولفظ التعاويذ هو القدر كرتيا **factum, krtyâ**، واللفظ الألماني زاوبر **Zauber** له نفس المعنى الاشتقاقي، لغات أخرى تستخدم للدلالة على السحر ألفاظا يعني جذرها: **عملا**»[3].

إذا ذهبنا بملاحظة موس مذهبًا أكثر بعدًا، فبإمكاننا أن نقول إن ما كان يعنيه هذا الوسط الفني للستينيات والسبعينيات من القرن العشرين

(1) S. Freud, Die Traumdeutung [The Interpretation of Dreams, 1900] (Studiensausgabe, ii, Frankfurt am Main, 1972), pp. 286–308.

(2) M. Mauss, A General Theory of Magic, trans, from the French by Robert Brain (London, 1972), p. 19.

(3) Eliade, Le Chamanisme, pp. 179ff.

تحت اسم **عملية** لم يكن إلا ·وريثا بعيدًا للأكتوم القديم actum. في هذا السياق، فإن عملية بويز المعنونة **وحدة العزل** (**أو الفأر الميت**) تتخذ أهمية خاصة، لأنها ليست «عملية» مثل بقية العمليات، وإنما عملية تُعري بنيتَها السحرية، إنها فعل، إذا أردنا القول، فعل يعكس ذاته، ويبرز خطاطة السيناريوهات الشامانية، وهي تمثيل، في الطابق تحت-الأرضي للمؤسسة حيث نتعلم عمل الصور، ونفكر في التمثيل.

ما الذي يقوم به بويز في نهاية المطاف في عملية **الفأر الميت**؟ إن **العملية**، وهي تتبع في ذلك الوظيفة الأساسية للشامان التي هي وظيفة المعالج[1]، كان عليها، مبدئيًا، أن تستهدف كنتيجة إنعاش التمثيل ذاته. إلا أن هذا «التمثيل ليس «الفن» الذي يمارس في الطابق العلوي للمبنى. التمثيل الوحيد هو العملية تحت-الأرضية ذاتها. إن **أعمال** بويز (**تأمل الموت، عبادة ثمرة الحياة**) ستكون بالتالي رمزية وستدور حول نفسها. كان بويز يعلم من دون شك، أنه، في حلقات العلاج، غالبًا ما يستنسخ رجل الطب نفسه، ويتضاعف، فتغادر روحه جسده لمدة تطول أو تقصر وتتخذ أشكالًا مختلفة، كأن تأخذ شكل ظِل على سبيل المثال. ولكن، وها هنا يكشف أكتوم **actum** بويز عن كل دلالته، كل هذا يتم على خلفية النافذة العمياء التي يمتد عليها الظل ضخم الأبعاد، الذي كان عليه إنعاش الفن، فينتشر مثل علامة استفهام ضخمة.

(1) Mauss, A General Theory of Magic, iii; Eliade, Le Chamanisme, pp. 241–2.

MANA.NET



إن هذا العمل الثري تحليلًا وتمثيلًا، يمكّن قارئه من التعرف على الأدوار المتعددة التي لعبها الظل، وما أحيط به من ألغاز، في تأسيس التمثيل الغربي عبر التاريخ، بل ربما حتى في تحديد الكيفيات التي تم بها إدراك الواقع الفعلي ذاته: إذ لا ينبغي أن ننسى أن الظلّ هو الحجة الدامغة على واقعية الكائنات والأشياء (فالأشباح لا ظل لها).

يبين هذا "الموجز لتاريخ الظل"، أن الظل ليس مجرد تقنية تمثيل فني، وإنما هو يُخفي من ورائه فكرًا ومعتقدات تطفح بالتخوفات والآمال.



ISBN 978-603-91578-7-8
9 786039 157878
الطبعة الأولى: 2021

معنى
MANA